

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año X. Núm. 20
2º Semestre 2004

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



LUIS SUÁREZ AVILA

JALEOS, GILIANAS, VERSUS BULERÍAS

MANUEL RÍOS RUIZ

LOS NUEVOS RUMBOS DEL FLAMENCO

LUIS LÓPEZ RUIZ

LA TRILLA Y LA NANA

DANIEL PINEDA NOVO

PEPE PALANCA Y EL FLAMENCO DE SU ÉPOCA

MANUEL MARÍN CAMPOS

JUAN MENDOZA; GRANDEZA DE UNA VOCACIÓN

POESÍA

JUAN PEDRO DOMEQ Y DÍEZ
"ROMANCE DE LA SOLEÁ"

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año X. Núm. 20 - 2º. Semestre 2004

SUMARIO

JALEOS, GILIANAS, VERSUS BULERÍAS	
Luis Suárez Avila	3
LOS NUEVOS RUMBOS DEL FLAMENCO	
Manuel Ríos Ruiz	19
LA TRILLA Y LA NANA	
Luis López Ruiz	31
PEPE PALANCA Y EL FLAMENCO DE SU ÉPOCA	
Daniel Pineda Novo	59
JUAN MENDOZA; GRANDEZA DE UNA VOCACIÓN	
Manuel Marín Campos	83
POESIA: JUAN PEDRO DOMEQ Y DÍEZ	
"ROMANCE DE LA SOLEÁ"	94
PAGINAS DE INFORMACIÓN	97





JALEOS, GILIANAS, VERSUS BULERÍAS

LUIS SUÁREZ ÁVILA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

El trabajo que abre el presente número de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA ha sido distinguido con el Primer Premio sobre la Bulería, concedido por la Peña Flamenca «La Bulería» de Jerez de la Frontera, con la colaboración de la Federación Local de Peñas Flamencas de Jerez, Centro Andaluz de Flamenco y Cátedra de Flamencología, cuyos representantes integraban el correspondiente Jurado que, tras la lectura y estudio de los distintos trabajos presentado, acordó por unanimidad conceder dicho premio, y su publicación en esta revista, al presentado bajo el lema por el flamencólogo, residente en El Puerto de Santa María y miembro numerario de la Cátedra, don Luis Suárez Ávila, el cual nos honramos en reproducir a continuación.

I

Quienes han tratado sobre flamenco han sufrido, por lo común, alguna de estas dos tentaciones: o mantener que el cante tiene tan sólo dos siglos de historia, lo cuál es negar la evidencia; o remontarse peligrosamente a tiempos remotísimos, lo que puede ser una temeridad.

Sin embargo, sugerentes realidades históricas, cuya continuidad puede o no ponerse en tela de juicio, están ahí y requieren una elemental reseña.

No deja de ser sugerente la noticia que da Estrabón de que los turdetanos tuvieran ya leyes de seis mil versos que, además, cantaban.

No deja de ser sugerente escarbar en los ancestros y traer la memoria de la *iocosa Gades* y sus *puellae gaditanae*, que con sus cantos y sus bailes animaron a todo un imperio. Plinio, Polibio, Marcial, Juvenal, Estacio... dejaron todo un reguero de noticias puntuales sobre la naturaleza lasciva y alegre de los cantos y bailes gaditanos y su difusión, que se han convertido en necesaria referencia y, muy particularmente, cuando se trata de crear un ambiente con cierta perspectiva histórica al hablar de los cantes festeros; no deja de ser sugerente el fragmento de *terra sigillata* del Museo de Jerez con el danzante alzando los brazos en cuyas manos repiquetea los *crúsmata* y las dos manos, sin dueño, que llevan el compás con las palmas; no deja de



ser sugerente el recuerdo de las *ballimatias*, canciones tachadas de licenciosas o burlescas de las que dan noticias concretas los concilios y autores de la época visigoda y son calificados con rigurosos adjetivos (*turpia, obscaena, diabólica cármina, luxuriosa...*), pero *in rusticam romanam linguam, in vulgarem romanam linguam*, esto es, en lengua romance vulgar, por oposición a la latina.

Sin embargo, por sugerentes e insinuantes que puedan parecernos las noticias sobre la música y la lírica de los musulmanes en Al-andalus, que lo son, entiendo que, actuando con una mínima pureza de intención exigible al investigador, son desechables, al menos, cuando tratamos de cante.

Por eso, vistas las secuelas de la maurofilia, fenómeno estudiado por Menéndez Pidal, que cíclicamente nos invade desde la conquista de Granada, ha de concluirse con que este sentimiento seudonostálgico que alcanza y salpica, con el tiempo, al propio cante, baile y toque flamenco, constituye un enfermizo y falso telón de fondo, sobre todo a raíz del Romanticismo. Por ello, conviene deslindarlo de otras sugerentes propuestas, mucho más certeras.

La población hispano-romana-visigoda, —los mozárabes, cristianos que vivieron en territorios dominados por los árabes, hasta la llegada de los almohades, en 1142, los primeros que los persiguieron—, fue aventada, con sus obispos, y huyó a otras tierras, muy particularmente, como dice Simonet, los de por aquí, a Toledo. Estas gentes, por tradición oral, conservaron cantadas las jarchas, que se han conocido, por haber sido incorporadas, a modo de estribillos, a las moaxajas, o zéjeles, tanto hispano-árabes, como hispano-hebreos. El relativamente reciente hallazgo de estas piezas, en lengua romance, pero transcritas con caracteres árabes o hebreos, según los casos, en 1948, por S.M. Stern, (las incorporadas a las moaxajas hebreas) y, en 1952, por Don Emilio García Gómez (las incorporadas a las moaxajas de la serie árabe) fue de vital importancia como eslabón que explica la lírica más remota en España. De todas formas, debe concluirse con que las jarchas son autosuficientes, como núcleo lírico, y que el engaste de las jarchas y su prolongación en las moaxajas es la causa de su conocimiento actual. Y si de la interpretación de las jarchas, pueden sacarse consecuencias para poder enlazarlas con la tradición lírica posterior, de las moaxajas, sólo hay un ejemplo que pueda traerse de la tradición oral española. Y es la retahíla que todos hemos oído a nuestras abuelas y a nuestras madres cuando truena:

*Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita,
con papel y agua bendita:
En el árbol de la Cruz,
Padre nuestro, Amén, Jesús.*

Ello sin contar, por supuesto, con lo que ha quedado de autor en la poesía de Cancioneros de los siglos XV y XVI e incluso en el Arcipreste de Hita, por ejemplo.



Pero todo lo anterior no es baladí reseñarlo si se considera que —musicalmente hablando— han constituido los aportes para la formación del llamado *modo andaluz*, que coincide, en el plano melódico, con el conocido modo dórico de los griegos o frigio en la Edad Media. Y, desde el punto de vista literario, estamos en presencia de las formas más arcaicas de nuestra poesía lírica tradicional.

Si, desde 1425, hay ya gitanos en España; en 1462, en Andalucía y, en 1499, los Reyes Católicos reparan en su existencia, con la Pragmática famosa de Medina del Campo, y aquéllos encuentran el Romancero y un cancionero riquísimo, vivo y en todo su apogeo, ello nos da pie para sacar la conclusión de que esta gente no hace sino adoptar como suyas las costumbres que halla en la sociedad donde se va instalando y abriéndose paso. Al menos, aquellas costumbres que le suponen algún medio de vida.

Sospecho, no se si fundadamente, que, entre los gitanos bajoandaluces, las mujeres, desde el principio, tuvieron un papel especial en el cultivo y mantenimiento del Romancero. Era lógico. Los varones, incluso los niños, eran apartados de sus familias y los adultos condenados a remar en las galeras. Ellas, en ausencia de los hombres, debían procurarse lo necesario para el sustento.

No son raras, generalmente en padrones de vecinos, menciones tales como *en las galeras del Rey* o *ausente en las Indias*, al lado de nombres típicamente gitanos. Y estas ausencias nos permiten poder documentar, por otro lado, el papel de la mujer gitana en la vida doméstica que es la que ha mantenido, durante mucho tiempo, viva la llama de la tradición oral ininterrumpida.

El cultivo del Romancero por los gitanos, desde épocas muy tempranas hasta nuestros días, es cosa que se ha documentado exhaustivamente. Pero no deben olvidarse las anteriores y sugerentes noticias.

Por eso, siempre cito a Thomas Man: *...los hombres que viven en una tierra que no es la propia, sino adoptada, suelen desplegar las características nacionales en forma más vigorosa que los propios nativos...* Así, purgan los gitanos bajoandaluces su extranjerismo marginado, enarbolando la bandera vigente de la españolidad: el Romancero vivo y el cancionero de tipo tradicional. De su deturpación y fragmentismo, también son los autores; de su conservación en versiones impensables que han llegado hasta nuestros días y de su reconversión en *otra cosa*, son también los responsables. Y esa *otra cosa*, es el resultado actual, o el que alcanzamos a poder tener por final, de todo un complicado o, a lo mejor, sencillo proceso.

Por eso, afirmar que piezas flamencas tan pulidas y acabadas sólo tengan dos siglos de existencia es negarse a investigar y documentar su protohistoria. Pero acudir a los remotos tiempos oscuros, no es sino tratar de escudriñar la permeabilidad de las sociedades inmovilistas y marginadas.

El *estado latente* de que habló Menéndez Pidal; o la *etapa hermética* que, desde Ricardo Molina, consideran los flamencos, acaso sean lo mismo.

Aparte del Romancero de tipo épico e histórico que sorprendentemente aún conservan, por tradición oral, los gitanos de El Puerto y desde allí se



expande a Cádiz y, en menor medida, a otros núcleos gitanos bajoandaluces, resulta misteriosa la supervivencia de otros materiales impensables. Así, por ejemplo, en 1973, en los preparativos de la *III Fiesta del Cante de los Puertos*, Geroma *La del Planchero* nos sorprendió, mientras cantaba por bulerías con esta letra:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante
que lo espero aquí sentada,

con evidentes connotaciones musicales *buleaeras* de los Puertos, pero en la que creí percibir algún sabor ultramarino por aquello de los *papagayos*. Al cabo del tiempo, me sobrecogió encontrarlo, con evidentes y notables variantes, en *La Celestina* (1499), Acto XIX, en que Melibea quiere *cantar sola* y canta esto, sin duda, vivo entonces, en la tradición oral.

Pero, por sorprendente que pueda parecernos, no debe extrañarnos en quien, como Geroma *La del Planchero*, conservaba en la memoria un buen caudal de raros romances de tipo épico e histórico, las nanas de la adúltera, en una magnífica versión, e incluso cantaba temas romancísticos modernos, como uno, procedente de pliego de cordel, sobre la muerte de *Joselito El Gallo*.

Con este aval y estos mimbres, en absoluto desechables, puede partirse para tratar de construir el fondo de un ensayo bien provisional y escueto sobre los orígenes de un cante, un baile y un toque singularísimos: la bulería.

II

Federico García Lorca, en una entrevista que le hicieron en *El Mercantil Valenciano*, en 1935, cuando ya había caído de su peso y se había producido el fracaso del Concurso granadino de 1922, proclama su verdad: *Desde Jerez hasta Cádiz diez familias de la más impenetrable pura casta, guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco*, que es repetir, de otro modo, lo que venía siendo dicho entre los flamencos desde siempre: *Del Cuervo para abajo está el ajo*.

Sin embargo, el ámbito geográfico, dentro de Andalucía la Baja, es mucho más limitado. Puede decirse que es el hogar, el rincón, la silla...: *En este rinconcito, / dejarme llorar... La silla donde me asiento, / tené compasión de mí...* Tan limitado, como ese *desde la Porverita hasta Santiago...*; tan limitado, como *...en esta casapuertita...*, por poner unos ejemplos. O *el total afuera*, como escribe Ricardo Molina: *Me asomé a la muralla, / me respondió el viento...*

Pero el hogar, el rincón y la silla, los espacios abiertos, en muy contados pueblos y ciudades de la Baja Andalucía. Esa Andalucía flamenca no coincide ni con Tartessos, ni con la Bética, ni con Al-andalus y ni siquiera coincide con la totalidad de las provincias de Cádiz ni de Sevilla. Sin embargo, ahí está el solar natal del cante.



Los gitanos de la Baja Andalucía es cierto que han vivido en barrios marginales llamados *gitanerías*, aunque también es verdad que han tenido un alto grado de integración en la sociedad, a pesar de las persecuciones y prisiones a que fueron sometidos.

Clebert, admite que han existido, desde siempre, *gitanerías* en algunos pueblos de las provincias de Cádiz y Sevilla. El comercio con las Indias y la extraordinaria prosperidad de esta zona supuso un delicioso atractivo para esta gente marginada que como dice Cervantes, es *anzuelo de las bolsas*.

Cádiz desde antiguo, cuenta con las escogidas *gitanerías* del barrio de Santa María y el arrabal del Matadero y el de La Viña, donde se concentra lo más granado de la gente flamenca y sus manifestaciones tienen un extraordinario poder expansivo.

El Puerto de Santa María cuenta, desde por lo menos 1540, con dos nutridas *gitanerías*: la de la Rosa y la de la Victoria, que han proporcionado infinidad de intérpretes y transmisores inscribibles en el llamado sector intimista del cante.

Puerto Real, en el sitio del Trocadero, juntó a numerosos herreros de ribera. San Fernando, solamente desde 1749, se puebla de gitanos presos en La Carraca.

Jerez, emblemática *ciudad de los gitanos*, en las esquinas banderas, cuya dilatada campiña requería numerosísima mano de obra, tuvo desde siempre una extensa *gitanería*, no sólo en barrios, como el de Santiago y el de San Miguel, sino diseminada por caseríos y gañanías. La Plazuela, la calle Nueva, la calle Cantarería, la Porverita, la Puerta Real, la calle de la Sangre..., en suma la toponimia flamenca de Jerez, está incrustada en los cantes, como el marchamo de una denominación de origen.

Tributarias de Jerez son las *gitanerías* de Lebrija (*Joaniquí*, natural de Jerez..., p.ej.) y Utrera (*Popá Pinini*, oriundo de Jerez y de Sanlúcar, *Mercé La Serneta*, de Jerez..., v.gr.), marcadas por el ruralismo de su gente. Alcalá de los Panaderos tiene un escaso interés *primitivo* pero, al cabo del tiempo, da a José Ordóñez, *Juraco*, ejerciente en 25 de marzo de 1865 y a una familia que, en el último tercio del XIX y en el XX, brillará con luz propia: los *de la Paula*.

Finalmente, la eterna Triana, santo lugar común que, en cualquier tiempo, prestó su recinto inexpugnable a toda clase de gente marginada y huída, favoreció, a mediados del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, la afluencia de gitanos de Cádiz y los Puertos (Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando, Sanlúcar) y Jerez, como, por los libros sacramentales de matrimonios y entierros de las parroquias de Señora Santa Ana y la Auxiliar de la O, se adivina.

Valga traer aquí la presencia en Triana, en 1838 y aún antes, constatada por Estébanez y, luego, descrita en sus *Escenas*, de *El Planeta* (Antonio Fernández, gaditano), de *El Fillo* (Francisco Ortega Vargas, de Puerto Real, de El Puerto de Santa María o de San Fernando, según *Demófilo*) de Juan de Dios (de la Isla de León), del *Xerezano* (de Jerez), de *Espeletilla* (gaditano)... no es más que un claro indicio de lo que, en toda época sucede en ese barrio sevillano. La llegada a Triana del enciclopédico gitano sanluqueño Félix



Serrano Medrano, (conocido por Félix, *El Carnicero, el de Sanlúcar, o Potajón*), a finales del XIX, y la difusión por él de todos los cantes de la escuela gaditana y sanluqueña, es un hecho que, por más reciente, puede ponernos en situación de comprender el papel de Triana, si no como *crisol*, como escribe Estébanez, sí como plataforma.

Imposible es dejar de consignar el desembarco en Sevilla de los jerezanos Torre, Manuel y Pepe o el Niño Gloria y su hermana La Pompei, y las gloriosas secuelas que dejaron. Todo ello, por poner sólo algunos ejemplos relevantes y flagrantes.

El sedentarismo de los gitanos bajoandaluces, atenuado con leves salidas y estancias en otros lugares de Andalucía la Baja, e incluso en Madrid, también es circunstancia a considerar. Eso los hace distintos en todas sus manifestaciones.

Miguel de Unamuno escribió en unos versos que me gusta citar:

Sólo el agua que está queda florece...

Y es verdad. Sólo entre los gitanos sedentarios bajoandaluces se recibe, se acepta, se forja, se conserva y produce un caudal tan impresionante de materiales como los que, pasado el tiempo, podemos ver en el estado terminal de su desarrollo.

Los mataderos locales, los mercados y las tablas de carne, los reñideros de pollos, las fraguas, las tiendas, tabancos y tabernas próximas a ellos, o a determinados y puntuales barrios, las casas de vecindad, las gañanías de haciendas, cortijos y viñas, o las salinas de sólo algunos pueblos y ciudades de Andalucía la Baja han sido el hábitat natural de estas manifestaciones.

La desaparición de los mataderos municipales, la prohibición de los reñideros, el cierre de muchas tabernas, figones y ventas, la industrialización del hierro, el derribo de zonas urbanas enteras, deprimidas, para sustituirlas por bloques de viviendas, la mecanización del campo y de las salinas, entre otros, han sido factores decisivos para la disolución paulatina, casi sin darnos cuenta, de la auténtica —no digo pura— producción espontánea de los cantes, toques y bailes entre la llamada gente *crúa*, valentona, *escandalosa* y flamenca, por emplear calificativos ya venerablemente acuñados.

Cuando uno, no hace mucho tiempo, observaba una reunión flamenca, podía apreciar que sus oficiantes eran los mismos que había visto en el matadero, en una fragua, en un reñidero de gallos, en la cuadrilla de un torero, o el torero mismo. Y es que los gitanos, los flamencos, son gentes con un sentido polivalente de la vida. Su modos y maneras los tenían atados al ritual del fuego, de la tragedia, de la sangre, de la muerte, de formas muy diversas, pero todas revestidas de misterio y de arte.

Así, Federico García Lorca, definitivamente converso al flamenco, en Cádiz, intima con Pastora Pavón, La Niña de los Peines, *sombrío genio hispánico equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael El Gallo*, que cantaba en una tabernilla gaditana. En Cádiz, se oficia una reunión fla-



menca a la que asiste Lorca y allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana,...Allí Eloisa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Florida que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero Don Pablo Murube, con aire de máscara cretense.

A este tipo de reuniones deben circunscribirse también la que relata Cadalso en la VII de sus *Cartas marruecas* (1767); las consignadas por Richard Ford (1831), por Jorge Borrow (1835-1840), Estébanez Calderón (de 1838 a 1847), por Daviller (1862), o... Las presididas por el General Sánchez Mira o Don Manuel Pérez de Guzmán de las que da cuenta Fernando el de Triana en los años 1930; las nunca escritas, pero bien vividas de Pepe Cantos Roperó, en Jerez, durante casi siete décadas del siglo XX; las intuídas de Alfonso Aramburu o de Álvaro Picardo, en el Cádiz de los años 1920; las de Francisco González Monje, gitano, picador, entrador de carnes, tablajero, en El Puerto, a caballo del XIX y los primeros años del XX, y las espontáneas, en todo tiempo, en tiendas, colmados y ventas por poner unos ejemplos.

III

Nada nace *ex nihilo*. Y menos, lo que hoy quede vivo como resultado del trasiego multisecular de cualquier manifestación tradicional. Porque hoy se ha de trabajar, necesariamente, con los residuos actuales de lo que, rodado en el tiempo, es la consecuencia de muchos y sublimes préstamos y entregas; la suma de infinidad de saqueos en campos ajenos; la secuela de uno tras otro implante; una tras otra amputación; el producto del olvido, potente agente creador, o de la heterodoxia inconscientemente alumbradora, y el fragilísimo apoyo de la memoria y la oralidad.

Cada vez que se canta, más que crear, se forja, se regeneran materiales preexistentes cuyo origen, a veces, es impreciso. Pero el hecho individual del canto es un acto irrepetible y efímero, aunque se percibe que es un destilado en quién sabe qué alambiques y en qué tiempos.

En un limbo fronterizo entre las viejas soleares para baile (que algunos, en Cádiz, llamaron *gilianas*) y los antiguos jaleos, se producen y se desarrollan las *bulerías*.

Las muy antiguas, largas, encabalgadas y venerables *alianas*, *gelianas*, o *gilianas* (las viejas *soleares para baile*, como las llamaba la centenaria cantaora *La Bizca*, abuela del sanluqueño Ramón Medrano Fernández) son tres nombres para una misma cosa, pero escritos según sonaron al transcriptor. Sin embargo, su arcaísmo nos sitúa ante uno de los cantes más primitivos y, posiblemente, germen de otros muchos. *Curro Durse*, los hijos de Enrique *El Mellizo*, Manuel Díaz *Agualimpia*, Manuela Carpio *La Bizca*, Félix *Potajón* y, luego, Ramón Medrano, *Geroma La del Planchero*, Juan de los Reyes, Juan José Vargas *El Chozas*, María *la Perrata*, Juan *El Lebrijano*, Miguel *Funi*... han sido los sostenedores de este enigmático cante,



cuyas claves nos dio el erudito Álvaro Picardo en 1922 y ,gracias a él, ha podido ser identificado. Su melodía siempre estuvo ligada a un fragmento de cuatro versos del romance del *Moro alcaide*, e indefectiblemente rematado con la *alboreá*. Ello nos conecta con el críptico mundo de las ceremonias nupciales gitanas, e incluso con textos muy arcaicos del propio tema romancístico. Su compás ternario, de amalgama, 6X8+3X4, lo circunscriben a este género de cantes. Incluso, sorprendentemente, dentro de una tanda de cantes por *bulerías*, a veces, se han deslizado, sin saberse, las *gilianas*.

Jaleos, bolero jaleado, jaleos de los Panaderos, jaleos de Cádiz, jaleos de Jerez, jaleos gitanos, jaleos flamencos, chuflas o chuflillas, juguetes o juguetillos, documentados en el XVIII y durante todo el XIX, son el mismo género y estirpe aligerada de cantes festeros a los que luego se les conocen como *bulerías*.

El uso impropio y no deliberado, en fechas que pueden situarse en el siglo XVII y el XVIII (*La gitanilla* de Cervantes, 1613; o en el anónimo y dieciochesco *Sainete del gitano*, por poner sólo dos ejemplos) de términos como *zarabanda*, *zarabandilla* y otros, acaso oculte la verdadera entidad de cantes y bailes festeros más antiguos, engendradores o matrices de muchos otros.

A las mismas *bulerías* se ha emparentado su nombre con *boleras*; con *bulerías*, como derivándolas de *bulo*, de burla, chufla o charanga: *Ahora todo es bulería*, escribió a los comienzos del XVII el beneficiado de Pílas Don Francisco de Luque Fajardo; o ...*so bulero*...que dice Concha a Joseliyo en una obrita escénica —*Joseliyo y la Serrana*—, escrita y estrenada en Cádiz, en el Teatro del Balón, en 1855, por Santiago y Tomás Infante; o ...*y sin que creáis bulería/lo que ahora le digamos*... que aparece en un sainete de 1881, de ambiente andaluz, escrito por J. M. Honor; o *BULERÍA: f. Embuste/ «Todo lo que habla es bulería»*, en la entrada del *Vocabulario andaluz* de Alcalá Venceslada en 1933...

Y, lo mismo que la imprecisa mención, en 1812, en un periódico, de *Solearon un fandango rasgueado*..., se ha caído en el equívoco de citar *soledades boleras*, esto es para baile, lo que nos pone en íntima relación con unos principios de gran antigüedad y alcornia flamencas.

Los nombres, de cada época, es posible que nos desconcierten y nos desdibujen la propia esencia, la naturaleza de un cante e, incluso hoy, la posibilidad de su certera identificación. Y es que el nombre, indisolublemente unido al referente, no puede, ni siquiera, tenerse por rodrigón seguro en una manifestación de tipo tradicional, sujeta a cambios, variantes y pendiente tan sólo de la memoria y el oído. En realidad, hay, a veces, una sorprendente diversidad de nombres que afloran en cada momento, en cada núcleo determinado, incluso en cada familia, para nombrar lo mismo. La ocasional intervención de personas letradas, ya sea un gacetillero, un escritor viajero o de costumbres, o un erudito, es altamente clarificadora o distorsionadora, según hable de ciencia propia, o de oídas o de leídas y, sobre todo, si el que escribe sabe *distinguir* o no. Con ese obstáculo se encuentra uno cuando trata de documentar algo apoyado en la prensa, en la literatura de viajes, en los escritores costumbristas e incluso en gente



revestidas de erudición de los siglos XVIII, XIX y, a veces, hasta del XX. Tan sólo los rastros que puedan darnos un buen trabajo de campo contrastado, cada vez más difícil, la consulta de archivos, hemerotecas y peregrinas y raras lecturas permiten, con muchas posibilidades de acierto, fijar, de acuerdo con las reglas de la sana crítica, el hecho tradicional. En muchos casos, caprichosas lecciones o menciones, transcripciones interesadas, invenciones sesgadas, han circulado y se han convertido en dogmas flamencos, únicamente por lo repetido y recopiado, sin fundamento alguno.

IV

Desde 1961, por Juan de la Plata, de quien se nutre Ricardo Molina, se ha escrito que las bulerías más primitivas son obra del jerezano *Loco Mateo*. Ricardo Molina argumenta subliminalmente: *Según venerable tradición flamenca, la bulería nació del remate con que el Loco Mateo terminaba sus soleares, con lo cual vinculamos su origen al Jerez de 1870.*

Es muy posible que *El Loco Mateo* usara los jaleos, e incluso los juguetillos, para remate de sus soleares, pero de ahí a considerar *nacimiento* esos hechos puntuales y concretos, supuesta su veracidad, dista bastante del modo en que se forja y desarrolla cualquier cante y los cauces por los que se mueve y sobrevive el hecho tradicional. Entre otras cuestiones, porque es cosa documentada la existencia anterior a 1870 de formas festeras similares.

Y es que, estos cierres, *codas* que se les llamaba, aparecen, por ejemplo, en una obrita de teatro —*Pepiya la Salerosa*— de Fernando G. de Bedoya, estrenada en septiembre de 1851:

Pepa.- Vente conmigo
a la retama de los caminos.

.....

Pepa.- Vente conmigo;
dile a tu mare
que soy tu primo.

Y todos ellos son, por supuesto, anteriores a esa fecha y, tradicionalmente flamencos.

Rodríguez Marín, en su discurso sobre *La copla* pronunciado en el Ateneo de Madrid, el 6 de abril de 1910, trae estos ejemplos de los que él llama *el más breve de los cantares españoles...*:

Bente conmigo
a las retamas de los caminos,

que es la misma que, en 1851, intercala en su obra Fernando G. de Bedoya.



Tiene unos dientes
como granitos e arrós con leche.
Cuando va andando,
rosas y lirios ba derramando.

Y más adelante, Rodríguez Marín cita, sin decirlo, ni identificarlo, un remate de la *alboreá*:

Sale de la arcoba
coloraita como la amapola.

Pero, debo traer otros ejemplos anteriores a 1870: al portuense Tomás Vargas *El Nitri*, se le atribuye una bulería divulgada por María Armento, Rosa *La Papera*, Luisa *Butrón*, Juan *El Caoba*, gaditanos, o la portuense Ana Losa, *La Gitana de las Latas*, y, en tiempos más recientes, por Pastora Pavón o *La Perla de Cádiz*, sin olvidar a otros. Las letras, con que tradicionalmente se canta, indisolublemente unidas, hace casi un siglo y medio, a la música, son estas:

¿Quién sera aquel militar
que en la esquinita está parao,
con las botas de amontá
y el pantalón coloráo?
¡Ay, mamá, que me voy con él!
¡Qué me gusta el ros de este militar,
con el aire marciá que lleva,
con el aire marciá que va!

¿Quién me compra estas babuchitas?
¡Que baratitas se las voy a endiñá!
¡Qué baratitas se las voy a dá!
Se le perdieron bailando
al morito Muriabá <de Tetuán
y al morito Muriabá <de Tetuán
¡Ay, mamá, que me voy con él,
que me voy con él,
porque se ha llevaito el mío,
la raíz de mi queré!

Lo que nos pone ante sucesos fechables en época de la Guerra de África de 1860. Sin embargo, al oírlas se percibe que la música es muy anterior y la letra con que se nos ha transmitido *de mujer*.

Producciones de este tipo, literariamente dependientes de retazos de pliegos de cordel contemporáneos de los sucesos de la Guerra de África, son las bulerías del gaditano Antonio *El Herrero*, también cultivadas por Enrique *Butrón*, que se han conservado grabadas, con alguna que otra variante, por *Pericón* y por Alfonso, *El de Gaspar*:

Me metieron, mare,
en un vapó,
cuando yo iba para Melilla;
Me metieron, mare,
en un vapó,
donde no veía más que cielecito y agua
¡Dios mío, adónde voy yo!



*La camilla yo la vi pasá
cuando yo estaba en operaciones;
la camilla yo la ví pasá;
s'scapaito una balita moruna
y ha maraito a mi capitán*

O las muy jerezanas de:

*Tu te tienes que entregá,
como entregaron los moros
las llaves de Tetuán.*

Y, de la época de estos acontecimientos, un testigo de ellos, el coronel portuense don José Navarrete Vela-Hidalgo, escribe en su *De Wad-Ras a Sevilla*, en 1874: *La fiesta no adquiere verdadero colorido hasta que al escuchar un «jaleo», se quita la gorra el bailador y encaramándose en la mesa, luciendo sus formas bajo un pantalón muy ceñido y descubriendo, a favor de la chaqueta corta, la cintura, comienza a mover los pies y las caderas tocando las palmas y clavando en el techo las miradas. En aquel momento, la «polla», que ya siente en los párpados el peso del mosto, trepa sobre el tablado, y atropellando platos, se pone al frente del bailador y le hace pareja con más sal que uno de los montones de la Isla.*

Ni las «seguidillas» de «Cantorá» y de «Curro Dulce», ni las «serranas» de «Silverio», ni las «livianas» y «tonadas» de «Molina», ni la «soledá» de «Juraco», ni siquiera los «torrijos» del «Granadino», que de todo eso se había ya cantado haciendo furor, lograron entusiasmar a la reunión como aquella escena de canto y baile...

Pero dos décadas antes, en 1851, el 18 de enero, en Sevilla, un gaditano, de San Fernando, es anunciado: *Para mayor diversión acompañará los bailes de Jaleos con sus cantes el afamado cantador y bailador de la Isla conocido como el Santolio.* Y el 3 de marzo del mismo año se vuelve a anunciar su actuación en que se bailará: *...el Jaleo de Cádiz, acompañándolo con sus canciones el afamado Santolio.*

En botillerías, salones y teatros, los jaleos, que pueden llamarse académicos, surgieron al olor del prestigio y el exotismo que lo gitano ha ido teniendo a lo largo de tres siglos, del XVI al XIX. *Boleras*, como La Campanera, la Nena o la Vargas, obtienen tan gran éxito con los *jaleos* que bailarinas extranjeras, como la Fouco o la Guy Stephan, tratan de mimetizarlas y se hacen las dueñas de los escenarios. Llega la cosa a tal extremo que para esta última, la Guy, su protector, el Marqués de Salamanca, logra traer al compositor polaco José Daniel Skoczpolo que le compone un *Jaleo de Jerez* y dirige la orquesta que lo interpreta en el propio Teatro Circo de Madrid. La Guy, endiosada por Salamanca, es adulada por Estébanez Calderón, con cuñado del Marqués, en la *Asamblea general...* y retratada por Francisco Lameyer, precisamente en el *Jaleo*, en 1845.



Una familia por bulerías

Si en Jerez existe, o ha existido, en nuestro tiempo, una familia que personalice el cante y baile por bulerías, esa no es otra que la de la mítica bailaora gitana, Tía Juana la del Pipa; a la que vemos bailando (arriba) en una fiesta celebrada en el Barrio de Santiago, a mediados del siglo XX; a su marido, el popular Bizco Buzi (en el centro) y a su hija, Juanita la del Pipa, niña aún (abajo), y hoy toda una famosa cantaora y bailaora, tía del gran bailaor Antonio el Pipa -heredero de la saga familiar-, a cuya compañía pertenece, como una de sus principales y más admiradas figuras.

Fotos Archivo Cátedra de Flamencología



Pero, el 31 de octubre de 1867 en Jerez, en el Teatro Principal, en una función a beneficio de Diego García, el gaditano *Francisco Fernández*, conocido por *Dulce* aparece anunciado para cantar la *soleá*, el *jaleo* y la *viudita* que bailarían *Mingoli* —*Mangoli*—, remedando a un tonto. Así pues nos encontramos a un cuajado *Curro Dulce*, que, por cierto, actuó en la misma función, como bailar del *tango americano* y cantó para el baile de José Bernal (a) *La Lullera* nada menos que *el Almorano* y *Alianas* (*gilianas*), alterna con su hijo Juan Fernández, conocido por *El hijo de Curro Dulce* que cantó *el polo*, *caña* y *seguidillas*, y con *el Sr. Loreto* (a) *La Cherna* que cantó *seguidillas* y bailó *varios pasos andaluces*, *acompañados de cantes del mismo género*. El guitarrista fue el gaditano Francisco [Sánchez] Cantero, conocido como *Paco El Barbero*.

Este anuncio es todo un catálogo de cantes y bailes que, a mediados del XIX, están ya perfectamente consolidados. Por lo que a este trabajo concierne, son de particular importancia las menciones de *La soleá*, el *jaleo*, la *viudita* (*remedando a un tonto*), las *Alianas*,... En efecto, al menos son reseñados y no poca importancia tiene el denominado la *viudita*, *remedando a un tonto*, cantada por *Curro Dulce* y bailado por *Mingoli* —léase *Mangoli*, hermano de Enrique *El Mellizo*— pues se trata, sin duda, de una *chufilla*, con el apoyo literario del romance infantil tan conocido de *La viudita del conde Laurel*, cante de la misma familia que los *jaleos*. Pero no menor interés tienen las *Alianas*, mal transcritas en 1867 que, en 1902, Rafael Marín, en su Método de Guitarra, copia *gelianas* y Álvaro Picardo, más escrupuloso, escribe *gilianas* en 1922.

Así pues, por ahora, disponemos del nombre más antiguo, de los que cantaron *jaleos*: *El Santolio*; y un segundo nombre, con repertorio bastante más amplio: el gaditano Francisco Fernández, conocido por *Curro Dulce*. Pero ni siquiera esos dos nombres propios pueden ser un punto de partida, como tampoco lo son, por supuesto, el *Loco Mateo* o Tomás *El Nitri*. Porque el hecho tradicional es obra colectiva y el acto individual del cante, por muy usado que sea por determinada persona, es único, efímero, y en él se aprecia el trasiego —la *traditio*— desde no se sabe qué momentos. Sólo cuando se debe tener un repertorio variado, por exigirlo el día a día del Café Cantante, por ejemplo, se recurre a la obra ajena. Y así aparecen los magisterios, las atribuciones, las autorías... y emerge a la notoriedad ambiente algo que ha estado, a lo mejor, soterrado.

Sea como fuere, los *jaleos*, posiblemente, consistieran, al principio — como incluso hoy, a veces, *por fiestas*—, en un baile bullicioso, pícaro y burlón, acompañado de un cante sin letra. O acaso expresiones castizas, interjecciones vehementemente exultantes e incluso glosolalias. Tan sólo el compás marcado por la guitarra y las palmas, jaleado clamorosamente, tal y como sugieren las tonadillas escénicas del XVIII. Así, el griterío, jaleando un baile, en una tonadilla titulada *Los jitanos, de 1769*:

¡ Eh, anda, chiquilla!
¡ Ele, anda, morena!
¡ Zo, ay qué gitana,
toma, tan cicatera!



O los jaleos que Estébanez Calderón (1838), deja escritos, como testimonio del delirio en la fiesta flamenca: ¡Orza! ¡Orza, de este lado, bergantín empavesado!; ¡Zas, puñalada; rechiquetita, pero bien dada!; ¡Máteme vuesa merced la curiana! ¡Hágame vuesa merced el bien parado!; ¡Eche vuesa merced más ajo al pique! ¡Movimientos y más movimientos!... O los que el Barón de Davillier (1862) anota: ¡Alza, Morenita! ¡Juy, Jerezana! ¡Olé, olé, olé, zas! ¡Olé, olé! ¡Juy, saláa! ¡Anda, salero! ¡Vaya una hembra regachona! ¡Alza, morena! ¡Más ajo al pique!.

Este mismo ambiente de bulla, jolgorio, en suma, jaleo, es el que se respira, en 1767, en la escena descrita por José Cadalso en la VII de sus *Cartas Marruecas* en aquel cortijo, camino de Cádiz, donde, de noche, se encuentra una juerga, presidida y jaleada por un gitano llamado el tío Gregorio. Estas dotes de directores de juergas y jaleos tuvieron, por lo que se sabe, después, en los finales del XIX y principios del XX el sanluqueño Diego Antúnez, rebosante de gracia, cantaor; o el gaditano Ignacio Espeleta, inefable en sus ocurrencias y cantes; o el jerezano Antonio Pantoja Jiménez, Pipño, surrealista animador de fiestas y saraos; o en la primera mitad del XX, el alcalaíno Juan Barcelona, hijo de La Roezna, de quien su mujer decía, al ser preguntada por la profesión de su marido, que es *jaleador*.

Y ese griterío acompasado con palmas y guitarra, es el mismo que se forma con el prelude de la *alboreá*: ¡Yeili, yeili, yeili, yeili, yeili, yal!; o el rítmico y cadencioso grito de ¡óle, óle, óle, óle, óle!, en el mismo contexto; o esas *jaleadas fiestas*: ¡Arza y toma, que toma, que toma, que toma y que toma! ¡juy! ¡juyjuy! que adquieren el rango de unas glosolalias rítmicas que acompañan y acompañan la guitarra, las palmas y el baile.

A este tipo de manifestaciones deben añadirse las *chufas* o *chufillas*, verdaderas joyas flamencas, *pasadas* de compás, pícaras, festivas, jocundas y bufas, apoyadas en canciones tradicionalizadas como la del *Cangrejo en su cueva*, que tiene, desde los Siglos de Oro, connotaciones claramente eróticas; *El cocherito Leré*; *La viudita del conde Laurel*; *Matarile...*, *Ay de mí que me comí una raya en pimentón...*; el romance infantil de *Las tres cautivas...* que cultivaron el propio Curro Dulce, Diego Antúnez, Antonia La Obispa, Ignacio Espeleta, José Ortega, el hermano de Rita, Rosa La Papera, María La Ñaña, Juana y Dolores Las del Cepillo, Geroma La del Planchero, Picoco, La Gabrielita, Miguel Niño El Bengala y tantos otros, innumerables, y que hoy han seguido cultivando, por ejemplo, *Orillo del Puerto* con *El cocherito Leré*; Luis Panete, con el *Cangrejo en su cueva*; o *El Nano de Jerez* con su *Bombero...* y todo ello acompañado del baile del propio intérprete, imitando, en ocasiones, como *Orillo del Puerto*, el salto de la cuerda o la comba y, por descontado, escandalosamente jaleado por la concurrencia.

No estuvo muy lejano de las *chufillas* el llamado *baile del Picador*, que hizo famoso el bailaor jerezano Juan Sánchez El Estampío que, posiblemente, tuvo su precedente en Francisco Ruiz El Jerezano que, el 6 de marzo de 1853, ejecutó un baile *imitando la muerte del toro* en el Teatro de Hércules de Sevilla.

Los jaleos jitanos; los jaleos flamencos; los jaleos de Cádiz; los jaleos de Jerez... las *chufillas*; las *bulerías* son una misma cosa: *cantes por fiestas*.



Acaso haya que acudir a las transcripciones cultas, para conocer su verdadera identidad: a las del compositor polaco José Daniel Skoczpole; o al profesor de guitarra Luis Soria Iribarne que, en 1892, editó en Madrid el *Verdadero Jaleo de Jerez para canto y guitarra por Isidoro Hernandez, arreglado por L.S.I.*; o el *Jaleo* recogido y armonizado, para piano y canto, por el propio Federico García Lorca, en 1930, que interpretó en Nueva York *La Argentinita* y, con variantes literarias muy notables, Pastora Pavón, cantó por bulerías magistralmente. O, tal vez, volcar en alguna ocasión un buen trabajo de campo bien hecho, tanto en lo literario como en lo musical. Materiales hay para ello.

Pero ¿cuándo se producen los cambios?

Demófilo, en 1879 dejó escrito: *Estas composiciones, designadas también por el pueblo con los nombres de soleás, soleaes y soleares, llamábanse años atrás más especialmente, y aún se llaman hoy, coplas de jaleo*. Y en 1881, añade: *Las soledades de tres versos reciben también el nombre de «coplas de jaleo» y son...bailables. Distingúense, pues, sólo de las «soledades» de cuatro versos...en que los cantadores buscan para [ellas] las letras más tristes; y las «soledades» de tres versos de las coplas de «jaleo», en que la letra de éstas es ordinariamente más alegre y los compases más animados*.

Se siguen llamando *jaleos*. Yo creo que *jaleos* y *bulerías* son nombres que se solapan. La primera grabación, en placa, de unas *bulerías* con ese nombre es de 1907. Antes no se las citaba.

Rodríguez Marín, en 1929, que escribe haber velado armas flamencas con *Demófilo* en el Café de Silverio, se hace crítico con una situación que cree ver en declive, pero que no lo es tal: *Todo ello va río abajo. Para hacerla añicos han inventado una cosa que llaman «bulerías», con las cuales acaba de asomar, ya como simple y nueva superficie, el «cante jondo»*. Y se refería a Pastora Imperio. Pastora Imperio acababa de inaugurar un nuevo espacio de las bulerías, incorporando el cuplé, como más tarde lo hicieron la propia Pastora Pavón, y Antonio Chaqueta y tantos otros. Pero la cosa no era nueva. En el anchuroso campo de las bulerías ingresaron mucho antes retazos e incluso romances enteros, como *El maldito cardelero*, *la Virgen y el ciego*, *Los caminos se hicieron*, *El milagro del trigo*, *Los pelegritinos*, *La molinera y el corregidor*, o canciones antiguas tradicionalizadas, como *El pollito que piaba* o *Boda y muerte contrastadas*, por ejemplo.

En 1935, fecha en que se edita *Arte y artistas flamencos* de Fernando el de Triana, únicamente se citan las *bulerías*. Pero mi sospecha sigue en pie. El término *bulerías* pudo ser del ámbito doméstico y coexistió con los de *jaleos* y *gilianas*, cada uno en su esfera, para cantes festeros esencialmente gitanos. Sólo cuando el éxito los acompañó, salió de los estrictos márgenes de las casas y las familias y aparecieron cultivadores ajenos, individualidades, fuera de la cadena por donde discurre, se transforma y se conserva la tradición flamenca antigua.

Todavía hoy mismo, aunque intoxicados por los *temitas* de autor que se cantan, cuando se origina una reunión, con motivo de una celebración familiar, o una Nochebuena, o una juerga en tal o cual tabanco o venta,



surgen lozanas, vibrantes, las viejas bulerías, cortas, largas, al golpe, endiabladamente festeras, fervientemente jaleadas, acompasadas con las palmas o con los nudillos golpeando el mostrador o la mesa y, rematadas por el mismo que las canta, o por otro cualquiera, con una vueltecita y un desplante. Seguramente sin guitarra, o con un toque burdo, como los primitivos, llamados *a lo barbero*, como antes de que Patiño o Javier Molina le dieran cuerpo, apresto y compostura.

Todos los cantes, decía Manuela Carpio Vargas, *La Bizca*, (Sanlúcar 1842-1950) *eran para bailar; lo que ocurrió es que algunos los atemperaron y los pusieron para escuchar; pero eso es más moderno*. Así lo trasladaba Ramón Medrano, su nieto, y eso es lo que los viejos flamencos siempre han sostenido: Tío Parrilla, Anzonini, Geroma *La del Planchero*... Aunque presiento que no todos los cantes. Pero las *bulerías* siempre. Han sido piedra de toque para conocer a los buenos de los malos bailaores, como las *alegrías*.

En la intimidad de cualquier casa gitana las abuelas, los abuelos enseñaban a los nietos a hacer *són*. Y así surgieron las reales majestades de Rosario *La Mejorana*, Juana *La Macarrona*, María *Pantoja*, *La Malena*, Antonia, *Pepa* y Milagros *Las Coquineras*, Josefa Jiménez, *La Chicarrona*, Enriqueta *La Macaca*, Juana y Fernanda Antúnez... en el baile. Entre los varones destacaron, *Miracielos*, *El Xerezano*, Francisco Ortega Feria *Paquiro*, *El Churri*, *Pepillo Catalina*, Manuel Jiménez *Mangoli*, *El Estampío*, *El maestro Carito*,

Y un hecho curioso: en los cafés cantantes y en el teatro ocurre, entre 1865 y 1910, la aparición del *travestismo*, en los bailes festeros. Así los hombres, ejecutando el baile, como *La Escribana*, (José León) *La Lullera* (José Bernal), *Pepa La Flamenca* (José López García) o Félix *El Mulato* que actuaban vestidos de mujer, con bata de cola.

En el cante, sus cultivadores: *El Santolio*, *Curro Durse*, *El Loco Mateo*, Tomás *El Nitri*, *El Caoba*, María Armento, *El Pata* y sus hijos Ignacio Espeleta y *El Pollo Rubio*, Enrique *El Mellizo* y sus hijos Antonio y Enrique, *La Moreno*, Rosa *La Papera*, Ana Losa *La gitana de las latas*, Enrique y Luisa *Butrón*, Antonio La Peña, *El Niño Gloria*, su hermana *La Pompei*, Juan *Mojama*... Y en Jerez sólo, dos, tres, cuatro... en cada casa flamenca y generación: Fernández, Valencia, Junquera, Vargas, Sernas, Soto, Pantoja, Ramos, Moreno, Monje, Antúnez, Romero, Peña, Barea, De los Santos, Carrasco, Moneo... flor y nata de su gitanería.

No debe terminarse este trabajo, bien provisional, sobre los orígenes de las *bulerías*, al que necesariamente he marcado un límite cronológico (la década de 1930) sin citar a una gitana y a un *gachó* de Sevilla, enamorados de estos cantes, sus cultivadores geniales: Pastora Pavón *Niña de los Peines* y Manuel Vallejo que bebieron en los manantiales que afloran, desde Jerez a Cádiz, pasando por sus Puertos. Y es que, como dijo Lorca, todo esto es cosa de muy poquito espacio; de muy poquita gente: *Desde Jerez a Cádiz; diez familias*... Desengañémonos. Así es.



LOS NUEVOS RUMBOS DEL FLAMENCO

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Estamos viviendo una época de florecimiento de lo que algunos aficionados llaman flamenco con sífon. Flamenco rebajado de entidad jonda y en gran parte acancionado, un fenómeno musical contrario al acertado aflamencamiento de canciones que se ha venido dando a lo largo de la historia de la música flamenca. Recordemos al respecto el aflamencamiento del folklore hispanoamericano, desde la rumba a la vidalita, o el de canciones folklóricas del norte de la península, como el garrotín y la farruca, que grandes intérpretes flamencos convirtieron en cantes. Y así podríamos señalar a pregones como la mariana, canciones zarzueleras, incluso cánticos religiosos como los campanilleros o melopeas y recitativos populares de Pasión como las saetas. Esta labor ha sido de creación de nuevos estilos flamencos con más o menos jondura, pero ya fijados en el acervo del cante con todas las de la ley. Es decir, con el beneplácito de la afición más exigente.

Incluso se admite como cante flamenco festero las versiones por bulerías, tangos y rumbas de corridos mejicanos, entre ellos «Cielito lindo», a cargo de la Niña de los Peines, o de boleros como «María Dolores» y «Mira que eres linda»; de la canción melódica «Tus ojos negros»; del cha-cha-chá «Quizás, quizás, quizás», grabadas en disco por El Chaqueta. En esta vertiente de aflamencamiento podríamos citar ejemplos más recientes de canción española, como las versiones buleaera o atangadas de éxitos de la canción española propios de Quiroga, Solano o Manuel Alejandro, gracias al compás de destacadas voces flamencas, sobresaliendo en este menester José Mercé, especialmente con su versión de «Al alba» de Aute, al que han seguido con más o menos aciertos comercial Miguel Poveda, Arcángel, Rancapino, La Susi y un amplio etcétera, sin olvidar los experimentalismos de Enrique Morente, al versionar por ejemplo canciones de Cohen.

Pero lo que se ha dado en denominar experimentalismo flamenco, flamencofusión o nuevo flamenco, tiene un sentido distinto. Todo este movimiento tiende a que los sonos flamencos, especialmente los festeros, sirvan de soporte de otras expresiones musicales y vocales. Lo cual da paso a una mixtificación con ritmos latinos, de la música pop, del jazz o del rock, del rap o de la música dodecafónica. Y el sonido flamenco aunque prevalece por su



fuerte entidad racial y artística, deviene en una pérdida de valores por el tratamiento interpretativo al que se le somete.

Tal vez el producto musical que se configura de tanta mezcolanza de ritmos y melodías, debería llamarse sencillamente musicafusión, pero como sus compositores e intérpretes generalmente son flamencos y en una gran mayoría andaluces, se consideran en el deber de mantener el término, pues incluso creen que lo que están propagando es flamenco por serlo ellos. Esta situación es muy difícil de dilucidar para ellos mismos, y como, repetimos, cuanto componen y cantan posee un trasfondo flamenco, pese a que sea extraído de otras músicas ligeras, autóctonas o cultas.

Vistas las circunstancias que caracterizan al llamado flamenco fusión, se impone hacer un recorrido, lo cronológicamente que nos sea posible, del devenir de la tendencia heterodoxa que nos ocupa. No sin antes contemplar algunas opiniones al respecto de sus intérpretes y de sus teóricos. Según Jorge Pardo, uno de los músicos más considerados y populares: <<Las fusiones flamencas no sé hacia dónde van, lo que sí puedo decir es que no hay quien las pare. Como todo lo que evoluciona, y no me gusta esta palabra porque parece que el flamenco haya estado dormido durante años, y no es verdad, siempre ha estado evolucionando, lo que pasa es que ahora, como todos los medios de comunicación son tan veloces, las evoluciones son más crispadas. No hay quien las pare, podría decir cantidad de músicos extranjeros que están detrás de ver lo que está pasando aquí y están intentando hacer cosas. Es inevitable e imparable. Y por el lado del flamenco no digo nada>>.

O sea, que la fusión de las músicas folklóricas, autóctonas o cultas es un fenómeno que se denota en el mundo entero, pero que en nuestros lares se consigue con mayor interés artístico, gracias al soporte del soniquete flamenco. Y se ha comprobado que al enchufarse los instrumentos musicales a la electricidad, la música adquiere otras características de sonido que son aprovechadas para todos los géneros. Y la música electrificada no podía por menos que participar en el flamenco, restándole ortodoxia, eso desde luego, pero también aportándole sonidos atrayentes para la juventud. Y lo que por nuestra parte consideramos lo más significativo en relación con la implantación de la mixtificación o heterodoxia flamenca, es la permanencia de más de veinte años en primera línea del espectáculo y de la discografía del grupo Ketama, cada día más alejado de los sonos flamencos, pero con seguidores de muy distintas edades.

Y es cierto también lo que ha declarado Gualberto, el artífice del sitar, instrumento con el que interpreta los estilos flamencos, siendo especialmente bella su versión de las malagueñas: <<El flamenco como fuente de inspiración se dirige hacia todos los músicos con cierta predisposición hacia los estados anímicos profundos, y en ese sentido puede tomar mil direcciones diferentes...aunque el mercado a menudo escoja las más asequibles para la gran masa>>. Efectivamente, la música flamenca es fascinante y si antaño sugestionó a compositores como Glinka o Rimski-Kórsakov, es lógico que lo mismo les suceda a los actuales Chick Corea o Al Di Meola, salvando



naturalmente las distancias. La variedad del flamenco tiene un gran encanto y poderes de seducción para los músicos.

Vamos a iniciar un recorrido por los aspectos y los intérpretes más sobresalientes de las fusiones del flamenco con otras músicas. Pero antes contemplemos unas palabras del guitarrista Manolo Sanlúcar, compositor de obras flamencas como <<Medea>>, la más emblemática actualmente del Ballet Nacional de España. Son las siguientes: <<La renovación hoy es como una patata caliente, contrae muchas cosas: el arte no puede ser auténtico si no es sincero, y no se puede ser sincero si un cantaor está diciendo que sus niños están pasando hambre y que su mare... y bajarse del escenario e irse al chalé en un mercedes. Como arte que se puede escenificar, que se puede repetir como una obra de teatro está muy bien; pero en cuanto a la renovación hay que tener cuidado. ¿Cómo se encuadra la cultura de la moto con una siguiiya? Es muchísimo más difícil que antes. Por eso la guitarra ha avanzado más que el cante en los últimos tiempos, porque el flamenco de la guitarra es más abstracto. El flamenco se encuentra ahora mismo al borde de un precipicio, hay que construir puentes y nadie sabe como hacerlo>>.

Sin lugar a dudas, Manolo Sanlúcar lleva especialmente razón en señalar las dificultades actuales para crear los puentes musicales que engarce una nueva etapa del flamenco con la anterior, mientras que si miramos hacia atrás comprobamos cómo las distintas épocas del flamenco se fueron uniendo sin que ocurriera ningún cataclismo. Y es que cada vez está más claro que el flamenco surgió en un tiempo determinado, en el que las circunstancias sociales no tienen nada que ver con las de hoy en su lar nativo. Por lo tanto, es lógico que a los flamencos nuevos les apetezca cantar temas lúdicos o poemas cultos, en vez de coplas alusivas al dolor y la necesidad, y que a los aficionados les guste mucho más el ritmo de un tango que el de una siguiiya, aunque comprendan y respeten sus valores.

No obstante, esta actitud no es exactamente nueva. Hay que recordar que allá en los tiempos de los cafés cantantes, desde mediados del siglo XVIII al primer tercio del XX, eran los tangos el estilo preferido de los asistentes, lo mismo que a partir de los últimos años treinta hasta los cincuenta, eran los fandanguillos y los cantes de ascendencia americana los que el público le pedía a los cantaores en los teatros y las plazas de toros. Las tonás, siguiiyas y soleares han sido siempre solamente del gusto de una minoría y no se han cantado tanto como a partir de los festivales veraniegos, iniciados a mediados del pasado siglo, promovidos por la etapa de revalorización, partiendo de una exigencia de los intelectuales que la crearon. La vigencia de esos estilos es hoy mayor que nunca, pese a que estemos debatiendo los efectos varios de una evolución complicada.

Lo que más complica la asunción de las fusiones de otras músicas con el flamenco, por parte de los aficionados tradicionales, es la falta de definición de la mayoría de ellas, pues en muchas composiciones el sonido flamenco está demasiado diluido o se pierde de repente, para volver a dar señales de un estilo de vez en vez. Y hay quien piensa que se está haciendo un flamen-



co de laboratorio, así lo cree el pianista Felipe Campuzano, que también ha querido componer una música flamenca renovada por original. Este músico cuya obra está totalmente basada en el flamenco, ha dicho: <<El flamenco que se hace hoy es excesivamente comercial y de laboratorio. Las nuevas generaciones van con mucha velocidad y hoy se le llama flamenco a la rumba pachanguera, veo algunas fusiones de algunos grupitos de rock que meten cuatro claves flamencas y dicen que hacen flamenco. El flamenco tiene que llevar su propia esencia, tiene que servir para bailar. Las fusiones son buenas cuando se hacen con fundamento. Hay que cultivarse para no perder la raíz>>.

Cuando Campuzano apunta que el flamenco tiene que servir para bailar, alude a que si los ritmos flamencos se descoyuntan con otros sonos musicales, el seguimiento bailaor a lo flamenco se rompe, y entonces queda al descubierto que la fusión realmente, armónicamente, es imposible. Lo que generalmente se hace son pasajes de jazz o rock seguidos de falsetas flamencas o viceversa, pero carecen de lo que la palabra fusión significa en su primera acepción: efecto de fundir o fundirse. Lo que en verdad se está haciendo con el flamenco y otras músicas, no es fusión de músicas, sino combinaciones musicales.

Esto es algo que se deja ver en los discos grabados conjuntamente por guitarristas flamencos y de jazz o rock, plenos de alardes en todos los sentidos menos en los de legítima fusión. Tanto es así, que ellos mismos han reconocido que no conduce a nada concreto, salvo a lo que supone como concierto espectacular. Paco de Lucía, reconoce que la fusión de flamenco con el jazz es imposible, y a su criterio lo que se produce es una alternancia de ambas músicas. Con relación a esta realidad, volviendo a Manolo Sanlúcar, este gran compositor de música flamenca ha afirmado: <<Yo entiendo como fusión dos o más cosas que se unen y terminan dando un resultado musical concreto, pero eso no lo veo, no se han creado nuevos mundos. Yo no tengo una gran confianza en la fusión, a dónde pueda ir, porque los intentos no se producen por circunstancias naturales: se unen dos artistas que tienen nombre... Son movimientos que nacen de planteamientos económicos. A mí me han propuesto tocar con fulano y con mengano, y alguna cosa he hecho, pero en definitiva era ver cómo se puede justificar hora y media de concierto>>. Manolo Sanlúcar abierto a la evolución, sabe distinguir entre evolución y la mal llamada fusión.

Cuando a finales de los años sesenta la casa Hispavox editó discos del saxofonista Pedro Iturralde, del pianista José Romero y del cantaor Enrique Morente, nos correspondió publicar tres reportajes en el madrileño diario <<Ya>>, sobre lo que significaban como el principio de una nueva etapa del flamenco. Y seguidamente, tras llevar el cante al salón de actos del Ateneo de Madrid, con Morente y Manolo Sanlúcar, emprendimos una serie de recitales en centros culturales de Madrid y otras ciudades castellanas con estos artistas, bajo la égida de <<Flamenco Nueva Era>>. Las sesiones consistían en conferencia y concierto.

Estos hechos no estaban ligados para nada con los movimientos que se



empezaban a producir en Andalucía, todos ellos en torno a la pretendida fusión y al mestizaje del flamenco con otras músicas. Realmente famosos músicos de jazz y de rock extranjeros ya habían puesto en práctica tamaño empeño, especialmente el mismísimo Miles Davis, pero podríamos citar casi una docena de nombres más, que dejaron por aquellos años sus trabajos al respecto en discos que llegaron a nuestros lares y llamaron la atención de músicos jóvenes, creando en ellos la inquietud que los llevaría a la formación de grupos musicales en la misma línea, sobresaliendo inmediatamente uno de ellos denominado Smash, que sirvió de modelo para otros sucesivamente.

Ricardo Pachón, teórico de la tendencia en ciernes y productor discográfico, comentó con las siguientes palabras la fórmula que se propagó enseguida: <<Como no estamos en Liverpool ni en California, Smash se planteó, por vez primera en España, la necesidad de encontrar un lenguaje musical propio y se decidió a componer en tiempos flamencos...La verdad es que aquello fue demasiado para Smash. A duras penas se sacan algunos títulos aceptables, pero convencionales... División de opiniones: los rockeros critican, los flamencos se asustan y Smash desaparece para siempre. Pero esta experiencia va a abrir un nuevo camino en la música española. Sin Smash son impensables Triana, Guadalquivir, Alameda, Gualberto, Lole y Manuel, Goma, Toti Soler, Turronero-Sabatés, Las Grecas, Benito Moreno, Granada, etc.>>.

En los años setenta la proliferación de conjuntos que se dedicaron a interpretar composiciones que se anunciaban como flamenco-rock o rock-flamenco, se proclama en los medios de comunicación la novedad musical del momento y se discute su denominación, como la de jazz-flamenco o flamenco-jazz, considerando algunos críticos que los nombres de jazz y de rock debería ir por delante de flamenco, porque realmente el jazz y el rock tendían a aflamencarse en la mayoría de las veces.

Antes de seguir más adelante con la reseña de grupos y solistas implicados en los nuevos rumbos del flamenco, debemos volver a la teoría del productor discográfico Ricardo Pachón, que en todo momento ha querido razonar la existencia del movimiento de mestizaje y de fusión del flamenco con otras músicas, desde la base de considerar que los grupos se deben a una necesidad verdadera: <<Se trata en síntesis de afirmar un hecho: que el flamenco evoluciona sin dejar de ser él mismo, de afirmar que, frente a la escolástica mairenera y grupos afines, existen posibilidades de desarrollar los cantes a partir de sus estructuras formales>>.

Este productor y alentador de la vertiente musical que nos ocupa, es una de las personas que más se han interesado por justificarla y analizarla, contemplado los pros y los contras de una forma bienintencionada. Por ello creemos interesante seguir transcribiendo sus teorías al respecto: <<Pienso que se van dando palos de ciego, y en esta guerra casi siempre gana el flamenco, pero por el momento lo de las fusiones no es más que un divertimento. En estos años no hay cuartos de señoritos en la Alameda ni se escucha el flamenco cuerpo a cuerpo, se adoptan los medios del rock para



hacerse sonar, y en este empeño han habido muchos intentos, casi todos fallidos. Por ejemplo, el blues y la bulería tienen sus cositas, y en el *Blues de la Alameda* de Smash ves cómo el tres por cuatro, porque tanto el blues como la bulería están en doce compases, hay un lenguaje que engancha por momentos y deja ver mundos comunes. Esto también ocurre en *Anónimo jerezano* de Pata Negra. Y en las de *A tiempo* de Diego Carrasco, está el swing con las alegrías...las cosas se rozan, pero claro son dos lenguajes distintos que a veces van bien>>.

Luego, Ricardo Pachón añade acerca de su trabajo como productor: <<A mí particularmente me ha costado muchísimo trabajo vender los proyectos, y al final he tenido la ayuda en una productora institucional y en una casa discográfica pequeña>>. (Ahora, sin embargo, la mayoría de los sellos discográficos multinacionales están a la caza y captura de la novedad flamenca que surja, siempre que suene moderno y se suponga que va a ser atractiva para la juventud. Lo cual está dando lugar a grabaciones que dejan bastante que desear en todos los órdenes). Seguidamente, vamos a tender una mirada a las formaciones musicales que han adquirido mayor relieve, no sin antes significar que de aquel primer Smash, continuaron tras su desaparición Gualberto y Manuel Molina, cada uno a su manera y con distintos acompañantes, pues mientras Gualberto graba un disco con El Agujetas, Manuel Molina, letrista y guitarrista, forma dúo con la bailaora Lole Montoya y salta a una popularidad que rebasa todos los cálculos

Cuando estaba en plena ebullición todo el debate en relación con la posible o no posible entidad flamenca de las músicas de los numerosos grupos de los años setenta, el comentarista José María Esteban dejó caer la teoría siguiente: <<En lo que respecta a las experimentaciones, creo que existe una base sólida, pero aún hay mucho trabajo por hacer (...) Hablar de flamenco-rock, flamenco-jazz y todo eso, me parece una soberana tontería, no creo en su existencia. Lo que sí se da es el intento de enlazar varias culturas musicales para enriquecimiento mutuo, se puede hablar por tanto, de experiencias rock con claves flamencas o al revés y un sin fin de posibilidades más. No obstante, vuelvo a insistir en ello, hay un largo camino a recorrer en estos aspectos y las posibilidades son mucho más extensas de lo que se cree>>.

Esta opinión de José María Esteban era compartida y a la par negada, aceptada por los practicantes de ese intento de enlazar músicas y sus seguidores y defenestrada por los aficionados y artistas defensores de la tradición a ultranza. Una situación que sigue teniendo la misma vigencia de los años setenta y ochenta. Mas también hay que tener en cuenta, que Paco de Lucía desistió de mezclar jazz y flamenco, cuando advirtió que actuar junto a Chick Corea era como ir de acompañante. Pero estamos ya en otro siglo y es cuestión de mirar los rumbos del flamenco con una actitud abierta, aunque sin dejar de ser crítica, con el fin de alcanzar conclusiones lógicas y fundamentadas acerca de su futuro.

Y quizás lo primero que hay que concluir es que la implantación del cajón en la música flamenca, como instrumento básico de percusión, es lo



más notorio y aceptado por guitarristas, cantaores y bailaores. Dícese, y es verdad, que el hecho de incluirlo Paco de Lucía en su conjunto ha influido en todo el personal flamenco, hasta el punto de que en muchas ocasiones se le da un protagonismo enorme. El flamenco de hoy de lo que ciertamente se diferencia más del de hace treinta años, es la presencia actual del cajón peruano en toda representación. El cajón debe ser para los profesionales de una colaboración máxima y por eso incluso en algunos estilos o pasajes de ellos, sustituye al cante y a las guitarras. Ni la guitarra eléctrica, ni la flauta, ni el saxo, ni los bongós, ni los violines o los teclados, ocupan el sitio del cajón en el contexto de los temas a interpretar por un solista de guitarra, un cantaor festero o un bailaor en todos los palos.

El cajón, es un instrumento que se está erigiendo en el más imperativo de cuantos se puedan utilizar flamencamente. Y su peligro estriba en abusar de su sonido, apagando voz, guitarra, palmas, etcétera. Como todo en música, se trata de acoplarlo con sentido a toda la demás sonoridad.

En este examen a que nos estamos sometiendo, para dilucidar en lo posible los nuevos rumbos del flamenco, no debemos olvidar que pese al movimiento en cuestión, el cante flamenco sigue gozando del favor de un público apegado a las formas tradicionales y voces cantaoras en la línea ortodoxa como José Menese, Manuel Mairena, El Chocolate, Rancapino, María Vargas, Pansequito y muchos otros, continúan manteniendo la situación que alcanzaron en los años pasados, cuando el auge de los festivales veraniegos. Prosiguen siendo las figuras de los carteles de los festivales como el de Madrid, las Minas, Valencia, Utrera, Morón, Almería..., junto a otras voces más jóvenes pero bendecidas por la afición: las de La Macanita, Poveda, Vicente Soto, El Pele, José Mercé, Terremoto (hijo), Esperanza Fernández...Lo mismo sucede con el baile, que junto a las nuevas formas coreográficas y adaptaciones musicales a los movimientos flamencos, continúan contando con el favor de los públicos los bailes de El Güito, Manolete, Manuela Carrasco, Pepa Montes y otros artífices veteranos, a los que se unen figuras últimas: Eva La Yerbabuena, Antonio El Pipa, Sara Baras, El Grilo...

Hecha, pues, la anterior salvedad, en el panorama de los nuevos rumbos del flamenco, hay que distinguir los grupos musicales a la manera de Ketama, de los grupos instrumentales como Cañadú, y denotar la diferencia de los cantaores que optan por modernizar los estilos simplemente, o los que se empeñan en cantar con un grupo de rock, cual Morente. Esto mismo es preciso hacer con los guitarristas y bailaores, dividirlos en tendencias para aclarar un poco el ámbito del flamenco, dado que mucha gente lo vive dentro de una gran confusión, a la que contribuyen conjuntos como Navajita Plateá, que ejercen de cancioneros a flamencados, y Azúcar Moreno, que son cancionistas rumberas. Será la fórmula para apreciar lo que está dentro del compendio musical y lo que está fuera de él.

Para empezar, es imprescindible dejar constancia de que para todos los intérpretes de las vertientes enunciadas, existen unos mismos ídolos: Paco de Lucía y El Camarón de la Isla. Para muchos estudiosos y críticos, ambos



son los dos artistas más influyentes del último medio siglo de flamenco. Esto es indudable. Pero también hay que reconocer que todo lo realizado por Paco de Lucía con su guitarra es flamenco fetén y lo mismo hay que significar sobre el cantaor cañailla. Camarón, aunque estuviera acompañado por una filarmónica, lo que cantaba, todo lo que cantó, es flamenco legítimo. La influencia no ha estribado en ello, sino en la aportación de nuevos sonidos, en dramatizar los estilos festeros, sin que dejaran de serlo, y en la imitación de los mismos.

Cuando se habla o escribe de la influencia de Camarón de la Isla en gran parte de la juventud flamenca, se olvidan muchos detalles, es preciso recordar que antes de que el inolvidable cantaor alcanzara la popularidad, eran populares Los Chorbos y Las Grecas, que junto a El Luis, fueron los divulgadores del llamado sonido de Caño Roto, sonido que pudo influir en él, y que ha prevalecido en flamencos de hoy. La rumba y los tangos que Peret y María Jiménez habían acancionado, tienen en Madrid la réplica del sonido de Caño Roto, hacia mil novecientos setenta y tres, a cargo de gitanos del Rastro y de los suburbios, un rumbeo con aires de rock y de pop que resulta muy pegadizo y por lo tanto comercial. Así lo intuyó el productor José Luis de Carlos, lanzándolo con éxito discográficamente. Tampoco hay que olvidar la aportación de los gitanos extremeños avecindados en el barrio de Vallecas, con los grupos llamados Los Chunguitos y Los Chichos, cuyas rumbas no han dejado de hacer furor.

Ritmos flamencos que asumían lo foráneo en aras de la ligereza melódica, así Las Grecas con la canción <<Te estoy amando locamente>>, compuesta por Campuzano, se convirtieron en símbolo de un flamenco con sifón, que diría el cabal, que atrajo a una muchedumbre juvenil. Para un buen número de jóvenes, la canción aflamencada, supuso su primer contacto con el flamenco, su acercamiento a él hasta descubrir a Paco de Lucía y Camarón. En el flamenco, como en todo arte, la iniciación parte de lo más asequible.

En aquellos días de los primeros años setenta, al pábulo de Los Chorbos, Las Grecas, Los Chichos..., se crearon grupos afines en casi toda la geografía española. Nombrarlos nos llenaría un espacio que precisamos para otros aspectos del tema más interesantes y curiosos. No obstante, hay que recordar la aportación del guitarrista catalán Toti Soler, el autor de una canción melódica popularísima, <<Cállate niña>>, que después de actuar en distintos elencos de música moderna, jazz y rock, e influenciado por la guitarra flamenca, grabó un disco acercándose a lo flamenco, en el que destaca una sardana aflamencada y desde entonces no cesa de trabajar en sentido de mestizaje, aunque su quehacer no haya tenido la repercusión que han conseguido otros autores con menos calidad musical. En cierto sentido las composiciones de Toti Soler, como las de Pedro Iturralde con su saxofón, en lo tocante al deseo de conjugar jazz y flamenco, se deben a la fascinación que ambas músicas de raigambre popular producen en los músicos cultos. Una realidad que igualmente podemos apreciar en los pianistas, entre ellos Chano Domínguez. Se ha dicho que el apego de muchos músicos cultos al



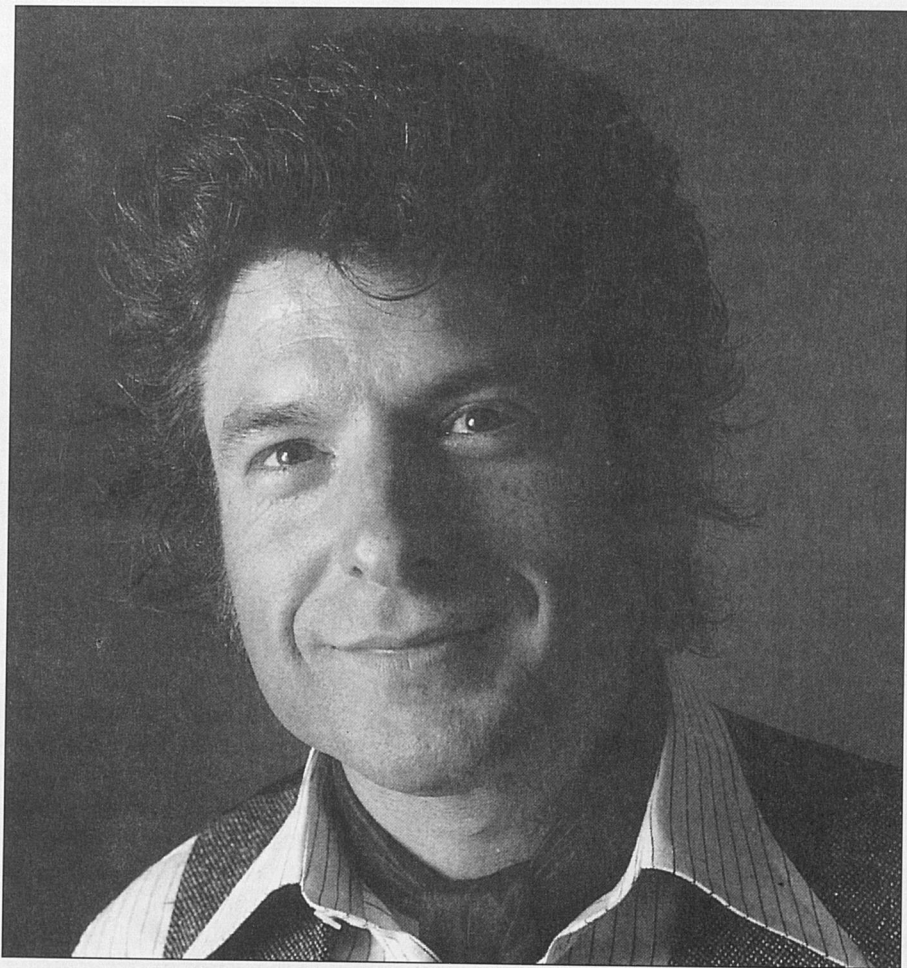
flamenco es porque han visto en ello una salida profesional. Pero por el aspecto económico, no lo creemos así.

Esta visto y comprobado que si <<el cante está hecho>>, como dijo Antonio Mairena, no por ello ha dejado nunca de renovarse de alguna forma. Y naturalmente lo mismo ocurre con el acompañamiento. La guitarra tiene mucha más presencia actualmente que antaño y a la guitarra se vienen uniendo instrumentos diversos, especialmente en los estilos festeros, los cantaores jóvenes se sienten más arropados musicalmente y en los discos más recientes se incluyen coros. Un ejemplo muy importante de esta tendencia son los discos <<Me voy contigo>> y <<Amanecer>>, interpretados por Remedios Amaya y José Mercé, respectivamente y compuestos por el guitarrista Vicente Amigo, así como otros promovidos y producidos por Isidro Muñoz, a los hay que añadir el titulado «Lágrimas negras», de El Cigala y Bebo Valdés. El éxito de estos discos ha sido singular por el número de copias vendidas y por lo que han supuesto de número de actuaciones de sus intérpretes con sus elencos correspondientes de guitarristas, coros e instrumentistas varios. Otro tanto se puede decir de los discos de Niña Pastori. Estos intérpretes han llenado grandes recintos de público joven, que disfruta con un tipo de flamenco ligero y de acusada rítmica festera.

La edición de los citados discos es el producto de otros intentos anteriores, que ya habían pronosticado el futuro de la tendencia emprendida, pero la calidad de las voces de Remedios Amaya, José Mercé, El Cigala y Niña Pastori y la cuidada realización técnica, además del soporte publicitario que se le prestó, sobre todo en televisión, han conseguido un efecto difusor nunca logrado anteriormente. En esta dirección se proyecta hoy una faceta del flamenco, que se vislumbra imparable. Y de todas las nuevas corrientes del flamenco, en la actualidad es la más positiva, aunque a los aficionados defensores del flamenco clásico no les parezca así. Y es la más positiva, porque en realidad no vulnera los estilos, lo que sucede es que los trata con una concepción de ellos más desenvuelta, con una cadencia rítmica más apresurada, además del acompañamiento con la variedad de instrumentos reseñada.

Efectivamente, el cante está hecho desde tiempo inmemorial, puesto que en todo el siglo pasado no se creó ningún estilo, solamente variantes de todo el acervo flamenco y versiones personales, pero lo que siempre será posible que ocurra es una distinta forma de interpretarlo. La que emplean los protagonistas de los discos citados, tiene sus características peculiares y sin dejar de ser flamencas han interesado a públicos heterogéneos. Esta es una razón que esgrimen los partidarios de ellas, añadiendo que no porque estén de moda perjudican a las formas establecidas desde antaño. ¿Y tal vez estén en lo cierto? Habrá que esperar a que el tiempo sentencie al respecto. Pero de momento, así están las cosas.

Dos grandes cantaores coetáneos, El Lebrijano y Enrique Morente, han sido los que más han arriesgado en la búsqueda de la originalidad y la evolución del cante. El Lebrijano, a través de sus conciertos y discos con la Orquesta Andalusi de Marruecos, intentando fusionar lo flamenco con lo



«Enrique Morente, en su deseo de crear y evolucionar, ha llegado a cantar seguiriyas con un grupo de rock y ha grabado lo más atrevido que se conoce. Por otro lado, es el Cantaor que más poemas cultos ha interpretado, desde San Juan de la Cruz a Miguel Hernández, pasando por García Lorca, los Machado o Leonard Cohen. Pero lo más importante de la labor evolucionista de Morente, se cifra en su versión de los tangos, sobre todo cuando los canta con su elenco de músicos». - MANUEL RIOS RUIZ.



magrebí. Por su parte, Enrique Morente ha llegado en sus deseos de crear y evolucionar a cantar siguiiriyas con un grupo de rock y hacer con él una grabación, <<Omega>>, que es lo más atrevido de cuanto se conoce al respecto. Y ha sido el cantaor que más poemas cultos interpreta, desde San Juan de la Cruz a Miguel Hernández, pasando por García Lorca, los Machado o Leonard Cohen. Pero lo más importante de la labor evolucionista de Morente, se cifra en su versión de los tangos, sobre todo cuando los canta con su elenco de músicos. También es digno de consignar su concierto *Fantasia de cante jondo para voz flamenca y orquesta*, estrenado en el Teatro Real de Madrid, en 1986. Otros cantaores que han grabado discos interpretando a poetas de renombre, han sido Alfredo Arrebola, Vicente Soto y Curro Piñana, haciéndolo ajustado a los cánones de los estilos.

En otra faceta de menos interés, encontramos a El Sorderita, que después de una década con el grupo Ketama, lleva más de otra cantando en solitario sus versiones de los estilos flamencos, llevándolos a un aire de canción. A El Sorderita le han salido muchos epígonos, entre ellos, y por ejemplo, José El Francés y Jerito. Un movimiento que realmente iniciaron Manzanita y Martirio.

Como vertiente flamenca con futuro puede que sí permanezca, entre el cancionerismo aflamencado del dúo Navajita Plateá y la simpleza musical de grupos como <<Mamaita vende cá>>. O el éxito de Ketama, más de veinte años en candelero, que tiene su imitación en La Barbería del Sur, y una variante en Los Mártires del Compás y Radio Tarifa, como herederos de los desaparecidos Triana, Gong, Alameda, Guadalquivir, etcétera.

Está claro que continuaran apareciendo conjuntos musicales cual Los Manolos en Cataluña, o los Gipsy Kings más allá de nuestras fronteras, que irán sucesivamente disolviéndose como sucedió con Los Bayuncos, Les Negresses Vertes, Arrajatabla, Karakatamba y tantos más. El aprovechamiento del flamenco por parte de estas agrupaciones, algunas de ellas muy fugaces, ha sido bastante amplio, entrando a saco en los estilos festeros para apoyar sus ideas evolucionistas. Y si pusiéramos en balanza los aciertos y los desaciertos, lo mal tratado sería lo que más pesaría.

Estamos convencidos de que los grupos Cañadú y Los Activos, son lo que mejor tratamiento le prestan a los sonos flamencos. ¿Por qué? Porque la evolución que persiguen se cifra en la mayor instrumentación de la música flamenca. Ellos no fusionan, sino que interpretan el flamenco con todo tipo de instrumentos: de cuerda, de viento, de percusión...Y no desvirtúan los estilos, sino que los adaptan a una concepción instrumental muy rica de matices. Cañadú, además, colabora con el Nuevo Ballet, demostrando su conocimiento del flamenco en todos sus registros.

Y no podemos rematar nuestros comentarios sobre los nuevos rumbos del flamenco, sin reconocer que una serie de músicos cultos colaboran con sus aportaciones a las diferentes tendencias flamencas en boga, empezando por los guitarristas que han seguido a Serranito, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Andrés Batista, cuya amplia nómina está en la mente de todos; como los pianistas que han surgido tras Arturo Pavón, José Romero y Felipe



Campuzano, entre los que cabe citar a Chano Domínguez y Dorantes, como los más inclinados a los mestizajes. Y con ellos los percusionistas José Antonio Galicia (q.e.p.d.) y Tino di Geraldo, el bajo Carles Benavent, el saxofonista Jorge Pardo, el flautista Juan Parrilla, Gualberto con su sitar, así como otros músicos profesionales que se han unido a los grupos flamencos y que lo mismos tocan en discos de las máxima figuras del cante, que colaboran con coreógrafos o graban sus propios discos con sus versiones del género.

También hay que hacer constar algo curioso: en el extranjero, músicos nativos y españoles residentes, están llevando a cabo una discografía sumamente influenciada por el flamenco. Es otra cara de la fusión que se pretende a toda costa. Los rumbos del flamenco simulan actualmente una especie de encrucijada, en la que se ensaya continuamente para que se renueve. Los aficionados a la ortodoxia no deben temer ningún cisma, el flamenco tradicional goza de buena salud. Lo cual no obsta para que se intente ampliar sus formas y las maneras de representación e interpretación. Los movimientos en tal sentido son variopintos y puede que de algunos de ellos se produzca algo positivo. Es cuestión de darle tiempo al tiempo. Mientras tanto, paciencia y a barajar, porque el cante flamenco, aunque se nutra de coplas nacidas de un ámbito social que ya no existe, persiste como un arte musical de una entidad profunda y fundamentada humana y espiritualmente, que por su riqueza expresiva y de formas es asombro y admiración de gran parte de la humanidad. Los nuevos rumbos del flamenco no son más que una búsqueda generacional suscitada por su grandeza artística.



LA TRILLA Y LA NANA

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Cualquiera que tenga un mínimo conocimiento de los estilos en el flamenco, sabe que la nana y el cante de trilla ofrecen muchos aspectos comunes. Para mayor abundamiento y en evitación de que alguno crea que esto que digo me lo invento yo, comprobemos el testimonio valioso de determinadas autoridades en la materia que así lo avalan.

Dice Tomás Andrade de Silva: «El cante de trilla, que melódicamente tiene una sorprendente semejanza con la nana...»

Y Felipe Lara: «Este cante (la nana) se halla en la línea melódica de los cantes de trilla.»

En su célebre libro «Mundo y formas del cante flamenco», Ricardo Molina y Antonio Mairena coinciden con lo dicho anteriormente: «Las analogías melódicas de las nanas con los cantes de trilla son evidentes.» E Hipólito Rossy añade: «En cuanto a la música, la melodía del cante de trilla sevillano está muy próxima a la de las nanas, por su estructura y quizás también por la manera tediosa en que ambas se cantan.»

La casa Philips-Fonogram editó en 1966 una misa flamenca, dirigida por José Torregrosa. En el folleto que la acompaña y en el apartado dedicado al Sanctus, se lee, entre otras cosas: «Sobre un plano muy delicado de campanillas – las campanillas del Sanctus – que evocan colleras y cascabeles de los animales que ayudan al hombre a sacar de la tierra el pan, coros de ángeles interpretan a tres voces el cante de la trilla, himno de luminosa esperanza por el favor divino de la cosecha. () En la transcripción versificada del texto de la Misa Castellana, hemos asignado al coro de voces blancas – los serafines – , con la melodía de la trilla, las palabras:

*Santo, Santo, Santo
es el Señor,
Señor del universo,
Dios del amor.*

Continuando en la misma línea melódica – son cantes de la misma estirpe – se incorpora un aire de nana para este momento en el que el ámbito de sonoridad del himno se incrementa, inundando la alabanza todos los contornos celestiales en las voces ya de todas las categorías angélicas:



Llenos están los cielos,
la tierra llena
de la infinita Gloria
que tu luz deja...

grandiosidad que prosigue con la vuelta de la trillera al Hosanna.»

En el terreno puramente musical, todo esto viene a testimoniar, de nuevo, el entronque y la relación que tienen el cante de trilla y la nana.

Simultáneamente al paralelismo estilístico entre nana y trilla, que tanto se predica, existen unas consideraciones estimativas que, en multitud de ocasiones, menosprecian a estos cantes, incluso en el supuesto de que los consideren como tales porque eso, su índole de cante, es lo primero que suele negárseles.

Andrade de Silva se manifiesta mesurado y comedido, sin menosprecios ni desdenes: «Así, la nana andaluza puede creerse flamenca en su entraña, en la médula sustancial de su inspiración melódica pero no en la constitución simple de sus frases musicales, totalmente alejadas de la complicada y larga conformación de los tercios de los cantes *jondos*.»

Yo me pregunto: ¿puede dudarse de la flamenquería de la nana si se reconoce que es flamenca en su entraña y en su médula? ¿Caben más pruebas, *sentrañas*?

Y prosigue Andrade: «Es maravillosamente bello el eco idealmente flamenco que late en la voz de la nana; pero el flamenquismo aquí es sólo eso: un eco.»

Me pregunto de nuevo: ¿no le basta a un cante para ser flamenco con que lo sea su eco? ¿No es eco flamenco lo que echamos en falta hoy precisamente en muchos cantaores?

Y continúa el ilustre musicólogo: «La nana andaluza en *esencia* puede ser considerada como cante flamenco, pero no en *presencia* ya que su conformación lineal, desprovista de melismáticos adornos, no guarda relación con las características de la mayoría de los estilos que se integran en aquel enunciado.»

Esto es cierto pero no todos los estilos del flamenco tienen melismáticos adornos y no por ello dejan de ser cante. Aunque quede bien claro que no quiero cometer la osadía de entrar en discusiones técnicas con el que fuera catedrático del Conservatorio de Música de Madrid. Yo, que ni siquiera sé música. Aparte de que todas sus consideraciones están debidamente argumentadas y son muy respetuosas.

Más agresivas o tajantes son otras. Por ejemplo, en el DEIF leemos, en relación con la nana: «Aunque no es propiamente un cante flamenco, se suele incluir dentro de los cantes folklóricos aflamencados de origen andaluz.» Y esto otro referido a la trillera: «Cante campero procedente del folklore andaluz. Los estudiosos lo sitúan en el ámbito de los cantes aflamencados.»

Por su parte, Manuel Ríos Ruiz escribe en su «Introducción al Cante Flamenco»: «En este grupo debemos reunir cantes de diversa procedencia — algunos son netamente canciones folklóricas aflamencadas — como las nanas, bamberas, marianas, trilleras...»



Y yo digo: en el fondo – o en el origen – ¿no es el cante en su integridad un aflamencamiento del folklore andaluz? Todo es cuestión de ir más o menos atrás o de que lo que fue canción folklórica se *ajonde*, se enduende y se convierta en cante con enjundia y transcendencia. Yo no sé en realidad, de donde arrancan la toná o la seguriya pero sí me atrevo a asegurar que no nacieron de la noche a la mañana de la mano – o de la boca – de alguien que se dijo de pronto: «Vamos a hacer un cante grande.» Y se sacó de la manga – o del pecho y la garganta – una playera. Eso, rotundamente no. Así que negarle la categoría a un cante de hoy alegando que su estirpe entronca con el folklore de antaño es una necedad (y perdóneseme la expresión.) Lo que importa es comprobar si, en su evolución, supo engrandecerse y ganar solera y *jondura*. ¿O es que se atrevería alguien a poner en duda la calidad de un escritor consagrado arguyendo que su abuelo era analfabeto?

Otros han recurrido a clasificaciones o encuadres que el tiempo vino dismantelar. Así, por ejemplo, Pohren dice de la nana: «Es cante chico. Tradicionalmente no se toca, no se baila. () No ha tenido nunca acompañamiento de guitarra. Una excepción es el extraordinario acompañamiento que hace Perico el del Lunar a la nana de Bernardo el de los Lobitos en la Antología de Hispavox.» Y de las trilleras: «Cante y toque chicos; no se bailan.»

Dividir el cante en grande y chico es algo que, afortunadamente, pasó a la historia. En cuanto al acompañamiento con la guitarra hablaremos más adelante. Tenía razón Pohren al decir – como han dicho otros – que la trillera no se baila. Pero eso era antes; valía cuando se dijo: hoy, no. Con el tiempo todo cambia. Podríamos dar multitud de ejemplos. Ya en 1972, Rosa Durán interviene en unas nanas en el disco de RCA titulado «La Nochebuena de los Flamencos». Muy recientemente, en la pasada XIII Bienal de Flamenco de Sevilla, María Pagés ha bailado las «Nanas de la cebolla» - dedicadas a su hijo Pancho – en el espectáculo «Canciones para antes de una guerra.». Por su parte, Charo Cala - la hija del Poeta – ha bailado un cante de trilla dentro de su espectáculo «Para las seis cuerdas», acompañada de El Junco y Juan Carlos Cardos.

Como no podía ser menos, Molina y Mairena tratan con un desprecio absoluto tanto la nana como la trillera: «Existe un extenso grupo de cantes, o mejor, canciones aflamencadas, poco valioso artísticamente, aunque pueda tener subido interés folklórico. (). Pertenecen a ellos las bamberas, nanas, trilleras, temporeras, marianas, sevillanas, campanilleros, villancicos, peteneras (de origen andaluz), las farrucas (de procedencia gallega), los garrotines (oriundos de Asturias), las guajiras, milongas, vidalitas, colombianas o columbianas y las rumbas (de origen hispanoamericano.)»

Meter a todos estos cantes – o «canciones aflamencadas», como ellos dicen – en el mismo saco me parece excesivo aparte de que el saco tiene un enorme descosido ya que las colombianas – o «columbianas», como ellos también dicen – no son ni por asomo de origen hispanoamericano. Todos sabemos que se las inventó Pepe Marchena porque quiso y porque pudo.



Escena de Trilla, por García Ramos



De las nanas, dicen los mismos autores: «Recientemente, Bernardo el de los Lobitos ha grabado en la Antología del Cante Flamenco (Hispanovox) nanas acompañadas a la guitarra por Perico el del Lunar. Aunque están muy bien cantadas y acompañadas, la voz que más armoniza con ellas es la femenina y sin guitarra.»

Enrique Morente graba las «Nanas de la cebolla» en 1971, el mismo año en que Molina y Mairena publican «Mundo y formas del cante flamenco.» De este libro están sacadas las palabras que reproducíamos más arriba. Aparte la reconocida *afición* de Mairena por no escuchar discos sino cante en vivo, debió, sin duda, desconocer la grabación del granadino. De lo contrario, quizás no hubiera dicho lo que dijo de la voz femenina y demás.

Molina y Mairena tienen todo mi reconocimiento, uno como poeta y el otro, como cantaor pero solían pontificar mucho cuando hablaban de flamenco y esto resulta siempre arriesgadísimo. Hay en sus palabras un tono de suficiencia realmente inadmisibles aparte de que, posteriormente, voces tan recias como las de Morente, Menese, Camarón, Lebrijano, Calixto Sánchez, Joselero, Diego Clavel, Márquez el Zapatero, Curro Malena o Gabriel Moreno – entre otros – han venido a desmentir el supuesto. Cantando además acompañados de la guitarra. Y algunas mujeres, por muy femeninas que sean sus voces, también le han dado a la nana un desgarró y una hondura que no presuponían Molina y Mairena. Escúchese, por ejemplo, a María Vargas, Carmen Linares, Esperanza Fernández, Pepa de Benito, la Sallago, la Talegona o Carmen de la Jara.

El mismo tono desdeñoso, casi en plan de perdonavidas, utilizan los autores en cuestión al hablar del cante de trilla: «Las trilleras son el más extendido de los cantares laborales campesinos. () Es una canción agradable, sencilla, inocente a veces, chispeante de malicia otras, cuyo encanto reside precisamente en su intrascendencia.»

Pues, hombre, no es que pretenda uno parangonar la trillera con la seguriya de Manuel Torre pero tanta arrogancia desdeñosa en el tratamiento de este cante fastidia y empacha. Sabemos, además, que en la mayor parte de los casos – por no decir en todos –, la categoría no la tiene el cante *per se* sino que se la aporta el cantaor; que no hay cante grande ni chico sino grandes cantaores y otros que lo son bastante menos. Esto ocurre también cuando se canta la nana y la trillera.

Personalmente, encuentro el cante de trilla más limitado, como más encorsetado que la nana y con menos posibilidades de engrandecimiento por parte del cantaor aunque haya excepciones, como siempre sucede. La trilla de Fosforito, por ejemplo. Pero es en la nana donde una serie de grandes cantaores – y cantaoras – han acabado con el tópico ése de que se trata de una simple canción aflamencada y demás zarandajas por el estilo. Y demuestran con sus interpretaciones cuánta calidad, emoción y hasta *jondura* caben en una nana. Quizás pudo argumentarse en su momento que eran cantes sin categoría porque, durante mucho tiempo, no las cantaron los grandes cantaores. Ya lo decía José Blas Vega en 1988, hablando de la trillera: «Este cante únicamente ha tenido un acen-



to y giro flamencos a partir de la interpretación que de él hace Bernardo el de los Lobitos. () Estilo muy poco ejecutado y prácticamente ignorado por los cantaores profesionales.»

Pero de unos años a esta parte, las cosas han cambiado radicalmente y algo tendrán, tanto la nana como la trillera cuando las han grabado nada menos que Fosforito, Morente, Menese, Camarón, Curro Malena, Carmen Linares, Joselero, Sorroche, José el Negro, Gabriel Moreno, El Cabrero, Lebrijano, María Vargas, la Macanita, Manuel de Paula, Esperanza Fernández, Calixto Sánchez, Pedro Lavado... ¿Hay quién dé más? Gitanos y no gitanos indistintamente, para que todo quede más claro.

Sobre la antigüedad de la trillera y la nana, contamos con muchos testimonios que evidencian que son cantes antiguos. No es eso, sin embargo, lo que a mí me interesa más, al menos, de momento aunque bueno será, de cualquier manera, recordar lo que manifiesta Manuel Salcines: «Los estudiosos en la materia sostienen que la línea melódica de la escuela de música y canto de Zyriab () llegó a constituir, desde entonces, una escuela tradicional en el al-Andalus, que se conserva en nuestras soleares, serranas y seguiriyas, así como en los cantes de trilla, campanilleros, villancicos y nanas. Queremos recordar que una nana (cuya traducción al castellano es *hierba buena*), en boca de una madre árabe que duerme a su hija, no tiene apenas diferencias con las que se hacen en el flamenco, o las que las madres españolas cantan para dormir a sus hijos. () Por todo lo que dejamos expuesto, creemos que la escuela de canto de Zyriab, el pájaro negro, es sin duda, el comienzo en Córdoba de lo que corriendo los siglos va a llamarse cante flamenco.» (Manuel Salcines López, «Córdoba en su historia y en sus monumentos», Fondo Cultural de Cajasur, Córdoba, 1999.)

Bernard Leblon hace un apunte interesantísimo sobre la posible antigüedad de las nanas. Y dice: «...hay que señalar la existencia de relaciones diversas entre los romances y otros cantes. Fuera de las tonás, igualmente en octosílabos asonantados y que son, a veces, verdaderos romances, ya hemos notado la utilización de esta forma poética en el caso de ciertos villancicos. Pudiéramos hacer la misma observación a propósito de algunas nanas y el estilo de interpretación de las mujeres del Puerto de Santa María deja sospechar que los niños gitanos de antaño se adormecían mientras se les cantaba algún romance antiguo en ese tono apacible y uniforme, propicio al sueño.» («El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas», Bernard Leblon, Editorial Cinterco, Madrid, 1991.)

Lo que aquí me importa, sin embargo esencialmente, es fijar lo que tienen – o no tienen – en común la trillera y la nana y, sobre todo, la categoría que, como a cualquier otro estilo del cante, hay que concederles hoy. Creo que merecen un respeto y me atrevería a poner en duda la condición de aficionado de todo aquel que las excluya del panorama flamenco. Bueno será recordar al respecto lo que dice Luis Caballero (¡que de cante sabe un rato!): «Gustar, comprender, asimilar, deleitarse con los cantes que van desde las cabales de Silverio y las tonás que se han cantado en la Cava, hasta las guajiras que cantaba Pepe Marchena por los años 30 y la rumba



que hoy mismo canta Chano Lobato, significa ser *aficionao* total, absoluto y auténtico del cante.»

No seamos excluyentes que a nada bueno conduce. Habrá cantes con más entidad o con más solera que otros y, sobre todo, a cada uno de nosotros, individualmente, habrá unos que nos *lleguen* más y otros, menos. Eso sin duda, y es válido y normal que así sea pero no pongamos barreras por principio. Las limitaciones suelen conducir a la mediocridad.

¿Qué tienen de común la trillera y la nana? Para empezar, la estructura métrica de la copla. Así lo afirma, por ejemplo, el DEIF. De la nana dice: «Copla que presenta formas y metros variados que se amolda al balanceo de la cuna, aunque es frecuente la de cuatro versos, el primero y el tercero, heptasílabos y el segundo y el cuarto, pentasílabos.»

Y de la trillera: «Copla de cuatro versos, el primero y el tercero, heptasílabos y el segundo y el cuarto, pentasílabos.» O sea, métrica idéntica. Como idéntica vimos ya que es la melodía. Pero no advertimos solamente esas similitudes sino además – y esto es quizás lo más importante – el tono, el son, el run-run de vaivén que lleva y trae la copla, como música en péndulo. El ritmo en ambos casos es *acompasao*, monótono y repetido.

Sin embargo, dentro de esta estructura aparentemente similar, descubrimos de inmediato diferencias en la medida del ritmo. En la nana andaluza, lo marca, más que el balanceo de la cuna – como tantas veces se ha dicho – el vaivén de la silla baja golpeando el suelo a modo de rústica mecedora. Ningún instrumento musical marca el ritmo adecuado ni en la trilla ni en la nana sino elementos naturales ajenos por completo al mundo de la música. En la nana, el martilleo de las patas de la silla en el suelo; en la trilla, el de los cascos de la yegua o la mula en la era, provocando de paso el tintineo de las campanillas que llevan los animales. Pero así como el vaivén de la madre meciendo al niño en la silla es lento, como un ir y venir que se repite de forma cansina, el trote de las bestias sobre la era es más ágil y más vivo.

El va-y-ven de la nana se produce al petar las patas de la silla en el suelo, ahora las delanteras, ahora las traseras, cayendo pesadamente en cada caso, de dos en dos. Y vuelta a empezar, una y otra vez, con un ritmo pausado y fatigoso que adormece, un poco a la manera de los lentísimos trenes antiguos, con las ruedas percutiendo las juntas de los railes.

El ritmo del cante de trilla, con ser igualmente *acompasao* y reiterativo, es más ligero, más despierto – de hecho no se pretende dormir a nadie – y resuena más alegre, acomodando el golpeo de las patas del animal al resonar jacarandoso de las campanillas. Este tin-tin, tin-tin de la era es mucho más rápido que el tun-tun, tun-tun machacón de la silla. No es nada desdeñable además esta otra consideración: las cuatro patas de la silla, carentes de capacidad de movimiento por sí mismas, golpetean el suelo de dos en dos, bajo el impulso de la madre que mece al niño; las de la yegua o la mula en cambio, se mueven por sí solas en una armonía sincronizada, unas tras otras, de forma isocrónica, tal como se mueven los émbolos de un motor de explosión. Esta cadencia diferente nos permite



establecer que la trillera y la nana, aun dentro de un mismo ritmo, tienen distinto compás.

Hay, por último, otras dos diferencias esenciales: una es que en la nana, la madre mientras canta, pretende adormilar al niño; en la trilla en cambio, en medio de la somnolencia, el trillador al cantar, lo que procura es mantenerse despierto. La otra radica en que, en la nana, el cante se basa en una relación humana, madre/hijo y en la trillera, no puesto que se trata de una relación hombre/bestia. Lo que no quita para que, en muchas ocasiones, también se humanice y resulte entrañable en extremo.

Tanto la nana como la trillera se cantaron en el pasado sin guitarra. Era obvio que así fuese. El hombre trabajando la mies en la era no estaba para músicas y la mujer, haciendo lo propio en la casa, tampoco. Mecer a un niño en una silla no es tarea fácil ni cómoda.

Son muchas las voces autorizadas que afirman que la trillera y la nana no tenían acompañamiento musical. Por ejemplo, Tomás Andrade de Silva: «El cante de trilla no tiene apoyo de compás en la guitarra y su ritmo se sostiene con el solo acompañamiento de los agudos y claros cascabeles prendidos en los arreos de las caballerías y de las voces arrieras con que se anima y estimula al trabajo de las pobres bestias.»

Manuel Cano escribía: «La nana andaluza, con su música, con ese compás inimitable producido por las patas de la sillita baja de anea impulsada por el vaivén del cuerpo de la madre en un ritmo acompasado que unido a la canción, más como susurro que como voz, produce ese efecto inmediato que sume al niño en su más profundo sueño.»

Hipólito Rossy decía que «se cantan a media voz, sin adornos, a la manera monótona y dulce de todas las nanas para predisponer al sueño.» O esto otro: «Huelga decir que las nanas las cantan generalmente las mujeres – madres o niñas – y sin acompañamiento de instrumento músico.»

Felipe Lara, en su antología «Cien estilos del flamenco», manifestaba, hablando del cante de la nana, que «se cantó siempre libre y sin acompañamiento musical, tal y como las madres lo crearon. En la actualidad se ha hecho de él una innovación, al adornarlo con suaves notas de guitarra, que le dan más rico sabor flamenco.»

Finalmente, en el DEIF, leemos que la nana no suele llevar acompañamiento de guitarra aunque añade: «Últimamente se han registrado dos nuevas versiones de nanas flamencas, la realizada por María Vargas, partiendo de un solemne acorde de guitarra y en ritmo pausado con aires de toná, y la creada por Enrique Morente, basada en la popularizada por Bernardo el de los Lobitos, sobre el poema «Nanas de la cebolla», de Miguel Hernández, muy patética.» Esto lo decían José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz en 1988.

Es evidente que la guitarra aparece en la nana y en la trillera y tiene razón de ser cuando estos cantes se profesionalizan y entran a formar parte del acervo flamenco. Esto ocurre, sin duda, a raíz de las grabaciones ya comentadas de Bernardo el de los Lobitos en la Antología de Hispavox. La trillera allí grabada tiene esta letra:



A dormir va la rosa
de los rosales;
a dormir va mi niño
porque ya es tarde.

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

Mi niño, cuando duerme,
lo guarda un ángel,
que le vela su sueño
como su madre.

Nana, nana, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

La mecha estaba prendida y esos cantes habían entrado a formar parte del acervo flamenco aunque es cierto que las primeras grabaciones que les siguieron tardaron en aparecer. Manuel Cano había hecho una primera incursión tocando un solo de nana a la guitarra («Temas Flamencos para concierto», Hispavox, 1968.) Es en 1971 cuando sale al mercado el disco «Homenaje flamenco a Miguel Hernández», de Clave, Hispavox. Contiene una nana con la voz de Enrique Morente y la guitarra de Perico el del Lunar hijo. Canta el granadino algunas estrofas del poema «Nanas de la cebolla» y la copla queda así:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarcha de azúcar,
cebolla y hambre.



Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que traigo la luna
cuando es preciso.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Después de escuchar esta nana en la voz de Enrique Morente a nadie puede quedarle la más mínima duda de que es cante auténtico y, si volvemos a clasificaciones pretéritas, diríamos que incluso cante grande.

La otra versión de la nana que menciona el DEIF es la «Nana cascabelera», cantada por María Vargas. Otra maravilla. Yo conozco – y tengo – la grabación que apareció en la «Antología del cante flamenco de la provincia de Cádiz» (Caja de Ahorros de Jerez, 1983). Confieso humildemente desconocer si se hizo alguna otra grabación de la mencionada nana con anterioridad.

La letra es de Gallardo, Alcón y Guadalquivir y dice así:

Luna lunera
cascabelera
ven con mi niño
a la carreta.

Este niño que tengo
entre mis brazos



será un mocito moreno,
los ojos garzos.

A la nana gitana,
sueña mi niño.
Él sueña con la gloria
de mi cariño.

María Vargas la canta en son de toná con una profundidad estremecedora. La guitarra se intercala entre cante y cante pero los tercios suenan *a palo seco*. Dedicado a su hijo Daniel, es un cante a la vez tierno y *jondo* aunque, a primera vista, estos conceptos parezcan difíciles de compaginar.

Pudiera decirse que el arranque básico e incluso la consolidación dentro del flamenco de estos estilos, nana y trillera, se produce esencialmente a raíz de la grabación de los dos cantes citados, aunque excepcionalmente, también se grabaron algunos otros con anterioridad. A partir de entonces, serán muchísimos los cantaores y las cantaoras que los interpretarán de forma profesional. No es posible recogerlos todos aquí y ahora por dos razones: porque sería un artículo larguísimo y porque sé de sobra que no conozco todas las grabaciones existentes. Pero de las que conozco y tengo, seleccionaré las que me resultan más relevantes y las comentaré por orden cronológico.

El mismo año en que aparecen las «Nanas de la cebolla», otros dos cantaores graban el cante de la nana: Curro Malena («Yunque del cante gitano, Movieplay, 1971) y Pepe Segundo («Gran Antología Flamenca», RCA, 1971) En esta última antología recién citada, Pedro Lavado grabó igualmente un cante de trilla, de los primeros que aparecían por entonces en disco. Según creo, el Niño de Bolena había grabado una trillera con anterioridad («Sabor de Málaga», Columbia, 1966) aunque, lamentablemente yo no he podido escucharla ni tengo ese disco, por supuesto.

Dentro de su antología «Cien estilos del flamenco», Felipe Lara compuso y cantó en 1972 una trillera con esta letra:

Ya, ya;
Ay que mula,
vamos allá.

Esta yegua que yo llevo
no quiere trilla,
lo que quiere es comerse
toa la semilla.

Ay, que yegua careta,
qué floja está,
cuando llegue la tarde
terminarás



Escena de nana, por Martínez de León



de hacer *toa* la faena
y a descansar.

Ay, pobrecita mi yegua
ay, que está *cansá*;
güeno va, *güeno* va.

Mi yegua tiene un potro
que es muy bonito
y mi yegua está loca
con su potrito.

So, so,
bueno, bueno.

En esta misma antología, hay también una nana:

Mi niño está llorando
está malito
y yo lo estoy curando
con un besito.

Ay, nana, nanita, nana...
Duérmete, cariñito,
que es de mañana.

Mi niño es un lucero
de la mañana;
más que a nadie lo quiero,
nanita, nana.

Ay, nana, nanita, nana;
ay, nana, nanita, ole,
mi niño tiene el pelo
de caracoles.

Mi niño tiene sueño,
se va a dormir,
hasta que canten los gallos
el kikirikí.

Ay, nana, nanita, nana...
Te quiero por la noche
y de mañana.
Ole, ole, ole...



A Felipe Lara se le podrán discutir muchas cosas pero su empeño sincero por la reivindicación del cante es indiscutible. Hay que tener en cuenta que su antología es de 1972, cuando el flamenco no tenía ni la divulgación ni la estima que tiene hoy.

Ese mismo año, Lebrijano – en pleno delirio por la *magrebización* del cante – interpreta una nana con orquesta y sonos morunos («El Lebrijano», Polygram, 1972) que empieza diciendo:

No atesorad en la tierra,
atesorad en el cielo...

Resulta monótona, monocorde y, a la larga, cansina. En realidad, de nana tiene poco a pesar del formidable eco gitano y flamenco del cantaor.

Más flamenca y sonora resulta la grabada ese mismo año por la Sallago («Encarnación Marín Sallago», Triumph, 1972).

Dos años más tarde, Curro Malena canta una trillera, «Mis mulas van sonando» («Curro Malena», Belter, 1974), dentro de lo que podríamos llamar línea tradicional, es decir, siguiendo la pauta marcada por Bernardo.

Manuel Gerena, apasionado y rebelde, publica su disco doble «Cantes del pueblo para el pueblo» (Edigsa, Barcelona, 1974). Entre otros varios cantes de protesta política y social, incluye uno, «Tu padre ya está *doblao*», que subtitula «De la trilla al hombre.» Dice así:

En el agua se bañaba
y se encontró con su sangre
porque traía el arroyo
los sudores de su padre.

El muchacho sonreía
y no pudo saber, por niño,
que el padre sudara sangre
en el huerto de Don Riño.

Pero ya lo sabe *to*
porque su dolor es grande.
Su padre ya está *doblao*
y él derramando sangre.

Compañero, compañero,
no pierdas las esperanzas
que si muerto está tu padre
vives para su venganza.

Gerena canta con su desgarró y sinceridad habituales, desprovisto, como siempre, de auténticas esencias cantaoras. No es una trillera al modo tradi-



cional sino más bien un cante libre basado ligeramente en el tono del cante de trilla.

Por su parte, Manuel de Paula graba igualmente otro cante de trilla poco después («Campo joven», Movieplay, 1975.)

Casi en la misma línea que Gerena, el Cabrero graba también una trillera sólo un año después. («A esta tierra que es mi madre», Belter, 1976). Con igual acento que ambos pero con un mayor eco flamenco, Sorroche canta su trillera «Sudor, simiente y surcos», dentro de un disco del mismo título (Zafiro, 1976). Dos años más tarde, se incluiría en la «Antología del Cante Flamenco», dirigida por Manuel Barrios (Zafiro-Serlibro, 1978). La copla, con letra de Domingo Nicolás, dice así:

Sudor, simiente y surcos
le di a mi amo;
sudor, simiente y surcos
y *aluego* el grano.

Son las mulas de siempre
y el mismo amo;
sólo el sudor más viejo
y el mismo pago.

Cuchillas de acero
van chirriando,
las espigas del trigo
van triturando.

Sorroche envuelve en ritmo pausado y lento un evidente grito interior, desafiante y bravío.

Como vemos, nanas y trilleras aparecen con frecuencia en los discos de esos años y Pedro Soler, a la guitarra, también graba otra nana. («Concierto», RCA, 1976.)

Un año después y siempre dentro de su mismo estilo impulsivo y bronco, Gerena canta la «Nana del despertar», contenida en un disco del mismo título (Olympo, 1977). Lo que ocurre es que la situación política había cambiado y el mensaje de su cante declina y empieza a perder sentido.

En ese mismo año, Edigsa saca a la luz el disco «Camelamos naquerar», sobre el espectáculo teatral de José Heredia Maya del mismo nombre. Uno de los cantes incluidos es una nana, con evocación de soleá, que canta Gómez de Jerez. Tiene la misma calidad que tenía todo el espectáculo: excelente.

Son años de despertar, de desahogo. Y en esa línea se manifiesta Miguel López, un cantaor de Jaén, campesino y emigrante. El disco se titula «Cantes de la emigración» (RCA, 1977) y contiene una «Nana al niño emigrante.» Quizás pueda alegarse que el cante de Miguel López carece de muchas cosas pero tiene, en grandes dosis, sinceridad y emoción. Formó parte de



aquel grupo teatral tan celebrado y relevante que fue «La Cuadra». Pionero en su tiempo, el disco introdujo la utilización de instrumentos novedosos para la época: chelo, violín y bajo.

Finalmente, de la misma época, conocemos la grabación de otra nana («Sallago», Zafiro, 1997).

Un año después y dentro de la mencionada «Antología del Cante Flamenco» de Zafiro-Serlibre, Rafaela de Córdoba canta esa deliciosa «Nana del cariño», con letra de Ignacio Román, que empieza diciendo:

No me llores lucero
de la mañana...

Se acompaña de guitarra en son de seguiriya – como se ha hecho también en otros casos – y es una nana muy lenta, muy reposada, que realmente adormece.

Como vemos y teniendo en cuenta además que no abarco aquí todo cuanto se fue editando, las nanas y las trilleras se grababan año tras año, prácticamente sin solución de continuidad. En 1979 aparece la celeberrima «Leyenda del tiempo». En ella, Camarón canta la no menos célebre «Nana del caballo grande», de García Lorca, con letra adaptada por Ricardo Pachón:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.

El agua era negra
dentro de las ramas
cuando llega al puente
se detiene y canta.

Quién dirá mi niño
lo que lleva el agua
con su larga cola
por su verde sala.

Duérmete, clavel
que el caballo
no quiere beber.

Duérmete, rosál
que el caballo
se pone a llorar.

Mercedes García Plata, en un artículo titulado «La leyenda del tiempo», publicado en el nº 3 de la Revista de Flamencología, de Jerez, decía: «En el



último título del elepé, Camarón interpreta la «Nana del caballo grande», de F. García Lorca al son de un sitar indio. La nana, que es una canción de cuna flamenca cantada *a capella*, no suele utilizar la técnica vocal de los melismas. Sin embargo, el cantaor ha añadido un verso melódico y melismático, *ea, ea*, de manera a hacer referencia a los cantes dramáticos y a las formas primitivas del flamenco.»

Interpreto yo que es una forma de *ayeo*, pero de esto hablaremos más adelante.

Esta misma nana fue incluida, diez años más tarde, en el disco también producido por Philips-Phonogram con el título de «Gitano soy». En este disco interviene Tomatito a la guitarra y, sobre todo, la Royal Philharmonic Orchestra, de Londres. Se le quiso dar una dimensión sinfónica al flamenco, al menos, al cante de Camarón en concreto. En mi opinión, perdió flamencura e incluso calidad.

El flamenco atravesaba entonces uno de esos períodos de evolución-revolución – que tanto se han dado a la largo de su historia – y, en 1980, sale al mercado un disco que, calidades aparte, aportaba muchos matices de innovación. Me estoy refiriendo al titulado «Al alba con alegría», de Lole y Manuel, editado por CBS. Sobre la autenticidad flamenca de Lole y Manuel habría mucho que discutir pero no es éste el momento adecuado. Me interesa resaltar sólo que el disco tuvo un gran eco popular. Entre otros muchos cantes – o canciones, que dirían algunos – contiene una nana, «Al calor de la manta», dentro de la línea novedosa que estos artistas aportaron en su día. La guitarra y la copla eran de Manuel; el cante, de Lole:

Nanita, nana, ea, la ea.

Al calor de la manta
sobre mi pecho
duérmete, lucerito
del firmamento.

Al calor de la manta
sobre mi falda
duérmete, golondrina
de nuevo Alba.

Al calor de la manta
nanita, nana
la luna con mi niña
juega en la cama.

Al calor de la manta
duerme que duerme



mientras que los limones
se ponen verdes.

Al calor de la manta, ea, la ea
yo tiendo mis pañales
en la azotea.

Ea, la ea
el viento, que es mocito
la piropea.

En mi opinión, los agudos de Lole son un tanto desafinados y resulta impensable que con ellos se duerma un niño aunque es posible que su hija, Alba, lo consiguiera.

Y de la nana, a la trilla. En 1982, RCA edita el disco «A mi tierra, Córdoba», con el cante de Fosforito. A la guitarra, Enrique de Melchor y Pedro Blanco. No vamos a descubrir a estas alturas el cante del pontonés. El brío, la garra, el fuego que brotan en todos sus cantes borbotan en su trillera «En medio de la era», con esa copla que empieza diciendo:

Aligera las mulas
que viene el alba
pa cuando el sol apriete
tener la parva.

Su desgarró aniquila esa teoría fatua de que la trillera es cante «agradable, sencillo e inocente.» Fosforito le imprime a un tiempo un ritmo vigoroso y recio. Agustín Gómez dirá que hace de su cante de trilla «una evocación ensoñada de era y besana.»

Por aquellos años, raro era ya el cantaor que no incluía en el conjunto de sus grabaciones una nana o una trillera. Calixto Sánchez sigue la norma habitual y en su disco «De los albores a Granada» (Aljarafe-Diamante, 1984), canta una nana con la guitarra de Pedro Bacán. La letra es de José Luis Rodríguez Ojeda:

La luna por el cielo
se va durmiendo
y una cama en las nubes
se está haciendo.

Tiene la luna
luceritos de plata
junto a tu cuna.

Arroyo de la sierra
largo y profundo,



arroyitos de la vega
llenos de juncos.

La luna se ha *desperta*o,
el agua del arroyo
le ha *salpica*o.

Ea, la ea
ea, ea.

Calixto la recrea con una especial ternura y un lirismo evidente. Es un cante reposado, adormecedor y acariciante.

Ese mismo año, un cantaor cordobés que prometía en sus comienzos más de lo que después dio de sí, saca a la luz el disco «Tierras del sur» (Sonisur, 1984), con las guitarras de Merengue de Córdoba y Paco Serrano. Me estoy refiriendo a Antonio de Patrocinio, cantaor siempre en la línea que podríamos llamar clásica. Sin salirse de estos mismos cauces, canta una nana en el disco mencionado, «A la luz de la luna», pulcra y melodiosa.

Y sigue la serie con nuevas grabaciones de los cantes que nos ocupan: Esperanza Fernández, por nanas («Amargo», Pasarela, 1986) y Piconero de Arcos por trilleras («Llevo la sierra en mi cante», Fonodis, 1986.)

La Talegona también participa y graba una nana («Córdoba en su cante», Fonoruz, 1988.)

Un año más tarde, Lebrijano canta dos nanas en «Tierra» (Ariola, 1989). La primera se llama «Con esta algarabía»; la segunda, «De las doce estrellas que reverberan». De tales títulos y de la voz de Lebrijano, que es como un repique de carillón de campanas, no cabía esperarse sino un cante extraordinariamente sonoro, encantador y envolvente.

Aunque no sea flamenco sino sólo canción española, más envolvente y encantadora resulta la nana de Sevilla en la voz de la Argentinita, en un disco editado en ese tiempo («Canciones populares españolas», Sonifolk, 1989.)

También entonces, aparece el disco de Macanita «A la luna nueva» (Twins, 1989). Tomasa no estuvo bien asesorada en sus comienzos. Su nana «Mundo loco», de Pepe de Lucía y Ramón Trujillo es buena muestra de ello. Le imprime la Macanita al cante unas tendencias modernistas inadecuadas a la vez que canta con unos agudos hirientes que le llevan a tonos destemplados. Me atrevería a decir que hay una excesiva influencia de los modos y de las formas cantaoras de Pepe de Lucía, que en nada le benefician.

Un año después, José el Negro graba una trillera («Flamenco en Sanlúcar», Pasarela, 1990.)

Y nuevas grabaciones de nanas en los años que siguen: Carmen de la Jara («De Cai a la Casa del Arte», Coliseum, 1991), Pepa de Benito («Chants de Forges et Fêtes», EPM Musique, 1992) y Gabriel Moreno («Flamenco», Hispavox, 1992.) En este mismo año de 1992, Harmoni Mundi edita «Grands Cantaores du Flamenco», Pepe Marchena, con la inclusión de una nana.



Escuchando a José Menese cantar la nana, ¿en qué quedan las palabras de Molina y Mairena? Aquello de que «la voz que más armoniza con ellas es la femenina y sin guitarra.» Me refiero a la nana del disco «El viento solano» (Fonomusic, 1993), con la guitarra de Enrique de Melchor. La copla es de Moreno Galván:

El sol rompe la niebla
centelleando
y el olivar se empina
para alcanzarla.

Una noche serena
llena de estrellas
anuncia madrugadas
más heladera.

Duérmete Joselito
no te desveles
que el manto de la noche
guardarte quiere.

Ea, la ea, ea,
ea, la nana
duérmeme mi lucero
de la mañana.

Es un cante sublime, con un *quejío* repetido que se manifiesta casi en forma de lamento en la condolida *ea, la ea*. Este apoyo, a la par que profundo y dulcísimo, es como un *aye*. Algo de esto decía Mercedes García Plata comentando la nana «El caballo grande», de Camarón. Menese *se duele* aún más aquí con su eco lastimero. No sé si tengo debilidad por el cante de Menese o que de su cante no cabe decirse otra cosa. A mí me parece sencillamente portentoso.

En 1995, Audivis Ethnic publica el disco de la Macanita «Con el alma». Incluye un cante de trilla, «Con el sol por testigo», con la guitarra de Parrilla de Jerez, autor igualmente de la letra:

Con el sol por testigo
vengo trillando,
y al compás de la mula
vengo cantando.
Que prepare las yeguas,
dile al yegüero,
que mañana es la trilla
del raspinegro



y a la yegua del cabo
ponle un cencerro.
Dale vuelta a la parva
ya, que es temprano
cuida que salga limpio
el pez del grano.
Con el rastrillo
ve quitando las granzas
por el bordillo.

Aquí parece que se hubieran invertido los términos: se consideraba la nana cante para voz femenina y la trilla, por el tipo de faena, para el hombre. Acabamos de *escuchar* a Menese en la nana y ahora es Tomasa Guerrero quien canta la trillera. Templada, melodiosa y muy flamenca, la Macanita canta además con muy buena dicción y buenos ecos. Llena de musicalidad, esta trillera recuerda quizás como ninguna otra el son de la nana. Es un encanto de cante.

Al año siguiente se publica «La mujer en el cante», una espléndida antología de Carmen Linares (Polygram, 1996). Contiene 27 cantes, entre ellos la nana «Dios les bendice». Dice así:

A los niños que duermen
Dios los bendice,
y a las madres que velan
Dios las asiste.

A la nana, nanita
nanita, ea
mi niño se ha dormido
bendito sea.

Compañero mío
qué has hecho de mí
que me has *metío* por una *verea*
que no puedo salir.

Las guitarras de Perico el del Lunar hijo y Manolo Franco acompañan el cante de Carmen Linares. Las dos primeras estrofas son nanas, con la particularidad de que, los dos primeros tercios de la segunda, son claramente un *aye*o dolorido, como hemos podido ver ya en los casos anteriores de Camarón o Menese. La Pacheco remata la copla en la estrofa tercera con la seguiriya de María Borrico. No es un refrito: es un engarce perfectamente conseguido para testimoniar que la nana puede hacerse por seguiriyas, dándole así la categoría que muchos quieren negarle. Es nana en voz femenina – como se predicó que convenía – pero en modo alguno vale para ratificar lo que en su momento se dijo con una intención muy diferente.



Y por si aún cupieran dudas de que no sólo a la voz de mujer se acomoda el cante de la nana, veamos esta otra, «Duérmete y calla», cantada por Joselero en su disco «A Diego del Gastor» (Fonomusic, 1997). Aunque en otros cantes del disco interviene Diego de Morón a la guitarra, en la nana no hay acompañamiento musical de ninguna clase. Sólo la voz de Joselero, claramente en clave de toná. La copla – del propio Joselero – dice así:

Duérmete y calla
que va a venir
dun dun dundero
y te va a coger la cara.

Este niño es muy travieso
que a cada instante abre los ojos
y lo vamos a llevar preso.

Si no fueras tú mi nieto
¡cómo te iba yo a *aguantá!*
Te aguantaría tu *mare*
llegando la *madrugá*.

¡Qué penita del abuelo,
que tiene uno que dormir
estando muerto de sueño!

Sobre la letra habría mucho que decir y no precisamente en tono favorable pero, en cuanto Joselero canta, se acaba toda discusión posible. La copla es como un susurro a mitad de camino entre la rabia contenida que le producen al abuelo el sueño y el cansancio y la ternura que derrama al mismo tiempo hacia el nieto. Cante humanísimo, sin artificio ni falsa literatura. Cante en estado puro. Y cantaor. (Ya lo dijo Francisco Díaz: «sin más disfraz de artista que su gorrilla de paño y su traje de los domingos.»)

También en 1997, Nuevos Medios sacó el disco «Un gitano de ley». Ceferino Giménez Malla», oratorio de José Heredia Maya. Son doce cantes a cargo de un variado grupo de cantaores y guitarristas. El primero de dichos cantes es una nana, «Nacimiento», en la voz de Esperanza Fernández, con la guitarra de Rafael Riqueni y el violoncello de Nicasio Moreno:

A la nana, nanita,
nanita grande,
que ha nacido un niño,
gitana sangre.

Tierras de España
tiene por cuna



Ceferino de nombre,
color de luna.

Lucen sus ojos negros
como azabache.
Ensortijado el pelo,
lo mueve el aire.

A la nana, nanita,
niño del alma.
¡Cuánto malo en el mundo,
que Dios te valga!

Hay en la voz de la hija de Curro Fernández dulzura y desgarro al mismo tiempo pero es una nana modernista, carente del son y la cadencia que le proporcionan su gracia. Apenas reconocible, mucho sueño ha de tener un niño para dormirse con esta nana.

Córdoba es tierra de cantes campesinos: pajaronas, temporeras, cantes de siega, de trilla... De todos ellos tengo una buena colección, con la que me obsequió el secretario de la Peña flamenca de Bujalance, mi buen amigo Alfonso Benítez. Y concretamente en lo que a trilleras concierne, cuento con una grabación en video-cassette y otras en cassettes del jerezano Fernando el de la Morena – cantando en la «Peña la Pajarona» – y de los cordobeses El Séneca, David Pino, Curro Díaz e Ildefonso Pinto. Varias de ellas incluidas en la espléndida antología «Cantaores de Córdoba». Para no alargar en demasía el comentario, me limitaré a reproducir una estrofa de la letra que canta El Séneca. Es una trillera sentida y limpia, que suena muy a Córdoba:

La yegua Peregrina
si va guiando,
no recorta la parva,
sigue trillando.

Pero volvamos a las nanas. Encantadora es la que se llama «Duérmete, lucerito», incluida en el disco «Yo vengo de Utrera» (Harmonía Mundi, 1999) con el cante de Pepa de Benito y la guitarra de Antonio Moya. Dice:

A la nana, nanita ea,
duérmete, lucerito,
bendito seas.

Mi niño duerme
con los ojitos abiertos
como las liebres.



Ea, la ea,
sabanita de nieve,
de encaje y sea.

Duérmete, Antonio mío,
rey de los soles.
Te voy a hacer una cunita
de caracoles.

Y ea, la ea,
duérmete, niño mío,
bendito seas.

La voz de Pepa de Benito, bronca y con rajo, acaricia el cante con una sutileza especial, siempre a medio tono, mientras balancea la copla pausadamente. Duerme al niño y duerme el cante en un alarde de encanto y autenticidad. Como hemos visto en otros cantaores, también se vale la utrerana de un suave *quejío* en la repetición dolorida de *ea, la ea*, típico caso de auténtico *ayeo*.

Por cierto que La Perla de Cádiz cantaba una nana metida por bulerías con una letra similar:

Duérmete, Curro mío,
rey de los soles,
que te haré una cunita
de caracoles.

Otra nana muy sentida es la que canta Máquez el Zapatero («Cantes de Triana», OFS, 2000)

Ya en el siglo XXI, este largo recorrido por trilleras y nanas se continúa con un cante de trilla, «Del Alosno», incluido en el disco «Arcángel» (Virgin Records, 2001). El onubense canta esta copla:

Soy como el oro,
cuanto más me desprecian,
más valor tomo.

Para qué lloras y lloras,
corazón mío,
si llorando no ganas
lo que has *perdío*.

Como indica la propia letra, hay un tono trágico, de desafío incluso, que nada tiene que ver con la musicalidad liviana que les imprimía el que abrió el sendero de estos cantes, es decir, Bernardo el de los Lobitos. Y hay una novedad también, algo desconocido hasta ahora – al menos, para mí – al



cantar la trillera: se acompaña de taconeo y percusión. Al baile, Edu Lozano; en los cajones, Tino Di Geraldo y Antonio Coronel. Es una trillera de tendencia moderna pero cantada de forma muy seria, como suele ser todo lo que hace Arcángel.

Más recientemente, en el 2003, aparece el disco titulado «Nanas flamencas», con el cante de Ángel Vargas y Ana de los Reyes y, a punto casi de terminar este artículo, sé que ha aparecido el disco titulado «De la vigilia al alba», de Curro Piñana, RTVE Música.

Hace unos años y sin concretar fecha de grabación, Luis Caballero me obsequió con una cinta *casera* con una serie de cantes espléndidos, como todos los suyos. Y entre ellos, unas nanas encantadoras.

Con ser posiblemente cansina y farragosa la serie que hemos ofrecido, no abarca por supuesto la totalidad de trilleras y nanas que se han grabado en todos estos años aunque son una muestra evidente de lo mucho que los cantaores se han ocupado de estas «canciones aflamencadas», según se dijo en otra época.

Como colofón a lo comentado, podemos ofrecer una selección de letras de diversos autores. Hipólito Rossy («Teoría del cante jondo», Credsa, Barcelona, 1966), recoge estos cantes de trilla de Sevilla y Málaga:

A la vera y en medio
es como se trilla.
A la vera y en medio
he visto a una niña.

El río de Sevilla
lo están arando.
De rosas y claveles
lo están sembrando.

Aguilar y Montilla
Cabra y Lucena.
Estos cuatro lugares
son de la Reina.

Esta yegua lunanca
tiene un potrito
con cuatro patas blancas
y un lucerito.

En cuanto a las nanas, recoge estas dos que, según él mismo dice, «tienen sabor sevillano»:

Este niño chico
se quiere dormir;
el pícaro sueño
no quiere venir.

Este niño chico
vino de la Habana.
Se llama Manolo,
Manolo se llama.

Y agrega algo que resulta sumamente curioso: «En Sevilla habrían dicho que *Manolo vino de la Algaba*, pueblo cercano del que proceden buen número de niñeras y muchachas de servicio en Sevilla.» No olvidemos que el libro se publica en 1966.

Sabor de todo tipo y altísima calidad tienen las «Nanas infantiles», de Lorca. Decía el poeta: «La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su



sensibilidad.» Las suyas, hieren, ¡ya lo creo! al tiempo que acarician y embriagan:

Duérmete, mi niño,
que tengo quehacer,
lavarte la ropa,
ponerme a coser.

A la nana, nana, nana
a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber.

De esta otra letra, dice Lorca que se canta en la región de Guadix:

A la nana, niño mío,
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos.

La Nana de Sevilla es una copla recogida en Sevilla, naturalmente pero que, según el poeta, «parece hija directa de los valles penibéticos.» Como quiera que sea, resulta verdaderamente deliciosa:

Este galapaguito
no tiene mare,
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.

No tiene mare, sí;
no tiene mare, no;
no tiene mare,
lo echó a la calle.

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

Por su parte, Donn Elmer Pohren («El Arte del Flamenco», Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera, 1970) recoge también algunas nanas y trilleras. Ya se han mencionado aquí las letras de los cantes de trilla que aporta – por lo que no las volvemos a dar – y, de entre las nanas, recogemos solamente las «inéditas»:

Un ángel de canela
guarda tu cuna,
la cabeza *pa* el sol,
los pies *pa* la luna.

En los brazos te tengo
y me da espanto.
¿Qué será de ti, niño,
si yo te faltó?

Clavelito encarnado,
rosa en capullo,
duérmete, vida mía,
mientras te arrullo.

Nana, nana, nana
ay, nana
duérmete, lucerito
de la mañana.



En Francisco Moreno Galván («Letras flamencas completas», Peña Cultural Flamenca Moreno Galván, La Puebla de Cazalla, 1998) encontramos dos letras de nanas: una que ya hemos visto y que grabó Menese en su disco «El viento solano»; la otra, que yo sepa, no está grabada. Dice así:

Son los aceituneros
tiraos al tajo
como tristes palomas
picoteando.

Mañanita temprana
casi de noche
su padre las varea
y ella las coge.

Una aceitunerita
del pío, pío
ayer me quitó el sueño
y hoy el *sentío*.

Las manos ateridas
se le quedaban
cogiendo la aceituna
sobre la escarcha.

La helada en la mañana
del frío de enero
te llevara entre plumas
cerca del fuego.

Por el ambiente campesino, más se acerca la copla a la trillera que a la nana aunque el tema sea diferente ya que nada tiene que ver la recogida de la aceituna con la era y la parva.

Moreno Galván nunca escribió coplas para trilleras o, al menos, en el libro de sus letras completas, no aparece ninguna.

Aunque sé que hay muchas más, termino la serie seleccionada con ocho nanas que escribiera mi buen amigo y paisano – y extraordinario poeta – José Luis Tejada («Cuidemos este son», edición de Maruja Romero, Sevilla, 1997). Son éstas:

El árbol de mi sangre
tiene una rama
donde viene a posarse
la luz del alba.

A la salamanquesa
de la alacena
le creció la cabeza,
mira qué pena.
Que este gorrito
que antes le estaba grande
ya le está chico.

El burro de la noria
lleva en su grupa
pastel de zanahoria,
caña de azúcar.
Borriquitoño,
dame azúcar de caña
para mi niño.

La cigüeña en su pico
trajo a mi huerta
un renacuajo chico
que me despierta.
Siempre croando.
Es mi pedigüeño
que está llorando.

A la panarria vieja
de mi *teja*
se le cayó una teja,



la ha *escalabrao*.
Ea la ea,
a mi murcielaguito
¿quién lo menea?

Tengo un oso de pana
que come y bebe
y me moja la cama
de siete a nueve.
Todos los días
me despierta su cante
por alegrías.

Este mendigo bobo
vino a pedirme.
Por no dárselo todo
tuve que irme.
Yo no sabía
que detrás el mendigo
se me venía.

A dormir va la rosa
de los rosales.
A dormir como un niño
junto a su madre.

A los poetas hay que leerlos, o mejor aún, escucharlos. Los comentarios, de nada sirven. Vale lo dicho.



PEPE PALANCA Y EL FLAMENCO DE SU ÉPOCA

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

I.- EN LA LUZ DE MARCHENA

Según la partida de Bautismo, José Lebrón López, después conocido artísticamente con el sobrenombre familiar de *Pepe Palanca*, nació el 22 de Diciembre de 1903, en la calle del Cid, número 48, de la industriosa y agrícola villa de Marchena, siendo bautizado tres días después, en la artística parroquia de San Sebastián, de finales del siglo XVIII, por el presbítero Don Casimiro Pellejero y Torre (1). Sin embargo, en el acta de nacimiento del Registro Civil del Juzgado, se indica que el niño vio la luz de Marchena, en la madrugada del día 1 de Enero de 1904, en el citado domicilio familiar. Existe, pues, un baile de fechas, entre el día del nacimiento y el de inscripción en el Juzgado municipal.

Era el segundo hijo, legítimo de Andrés Lebrón Sevillano, de oficio del campo, de 38 años de edad, y de Rosario López García, de 30 años, con la «ocupación la de su sexo» (2).

Pepe es, por tanto, de honda raíz marchenera, como sus padres y abuelos, «todos naturales de este pueblo» (3).

Pepe Palanca, pues, nace el mismo año, con un mes y medio de diferencia, que su ilustre paisano José Tejada Martín, popular y artísticamente conocido por *Pepe Marchena*, que vino a este mundo el 7 de Noviembre de 1903... Año en que ostentaba la jefatura del Gobierno Don Antonio Maura, que ofrecía un estilo joven y revolucionario para un político de derechas; el mismo año, el inmenso Juan Ramón Jiménez publica su libro *Arias Tristes* y en 1904, en que fallecerá Isabel II en su exilio de Francia, España, bajo la monarquía alfonsina, vivía un despegue demográfico y técnico, no obstante, surgirán las primeras huelgas en Bilbao y Santander... Marchena tenía



Pepe Palanca



una población de 14.752 habitantes y era cabeza de partido judicial del mismo nombre. Sus recursos primordiales le venían de la agricultura, aunque contaba también con una gran fábrica eléctrica y otra de harina, siendo importante su tradicional Feria de Septiembre, celebrada durante los tres primeros días del mes. Su Ayuntamiento elegía diecinueve concejales, y era su alcalde Don José María Terbero e Ibarra. Contaba, además, con notario, escribano, diversos abogados y registrador de la Propiedad Fiscal.

Había dos parroquias, la de San Sebastián, regentada por Don Casimiro Pellejero y Torres, y la de San Miguel, por Don Carlos Sanz Pevidal. Así como seis maestros y diversos médicos y farmacéuticos (4).

El apodo de *Palanca* ,según me cuenta su sobrina, D^a. María Jesús Ramos Lebrón, le viene de su padre, el bueno de Andrés Lebrón, que tenía un compadre, llamado Pepe Chiribías, con el que se reunía en el Casino Cultural de la calle de San Pedro, número 8, en Marchena. Cierta día, le preguntó Chiribías al conserje: «¿Dónde está mi compadre?», contestándole éste : «Allí, donde tú sabes». Y, al encontrarlo en su sitio, le espetó : « ¿ Qué haces aquí, que necesitas una palanca para moverte?». Testigo de esta simple conversación fue un forastero que, a los dos días, tal vez con sorna, se presentó en casa de Andrés, preguntándole a su esposa, Rosario López: « ¿Dónde está *Palanca*? A la mujer, de cierto carácter, no le gustó el mote, recriminando al bueno del esposo, pero Andrés no le dio importancia al asunto, y, desde entonces, el pueblo siguió llamándole, afectuosamente, *Palanca* , pasando el apodo a sus hijos.

El niño se hizo cantaor en su pueblo; comenzó cantando en las reuniones de cabales, en bares y tabernas; trabajaba en el campo con su padre y su hermano Manolo, pero por las tardes, salía a cantar en reuniones de cabales, llegando, a veces, muy tarde al domicilio familiar, por lo que el padre le regañaba, ya que quería que fuese labrador como él...Pero José soñaba ya con el Cante...Y realiza varias actuaciones en los pueblos comarcanos, Fuentes de Andalucía, Écija, La Puebla de Cazalla, Arahal o Paradas, alcanzando, muy pronto, justa fama en toda Andalucía por su personal fandango, por lo que en el esencial año de 1929, actúa con su paisano Pepe Marchena, por el circuito andaluz, antes de marcharse éste a Madrid para presentar en el Teatro Pavón *La Copla Andaluza* ...

Cinco años tenía Pepe , en Julio de 1909, cuando explota en Barcelona, la Semana Trágica, en la que durante siete días la ciudad condal fue pasto de las llamas... Fue un terrible acto del anarquismo...Los anarquistas querían cambiar el sistema político y el joven Alfonso XIII, símbolo entonces del regeneracionismo español, ya había sufrido en 1905 un atentado en París y sufrirá otro, en Madrid, al estallar una bomba, colocada por el anarquista Mateo Morral, el día de su boda, el 31 de Mayo de 1906, con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg (Casa de Borbón).



Se produce también, en estos años, la caída del jefe del Gobierno, Gabriel Maura, que, en verdad, no recibió la ayuda del rey, mal aconsejado por algunos ministros, dejando a España en un callejón sin salida (5).

El Flamenco vivía una etapa de cierta decadencia o, mejor, estaba en un estado de trance, añorando los ortodoxos la herencia del cante recio, viejo y jondo que había dejado el genial Silverio Franconetti, y en el que destacaban figuras capitales como Don Antonio Chacón, su heredero legítimo; Joaquín El de la Paula, maestro de Antonio Mairena, o Manuel Torre y El Gloria, y en el baile, el trianero Faico, el jerezano Antonio Ramírez, *Ramirito*, y el sevillano El Estampío... Sobresaliendo ya una juventud arrolladora, con las figuras irrepetibles de Pastora Pavón, Manuel Vallejo y el *Niño de Marchena* ... No obstante, existía cierta rivalidad entre el arte gitano y el no gitano..

Don Antonio Chacón ,maestro indiscutible, y Manuel Torre , el rey del cante gitano, que se forjó en la sevillana Alameda de Hércules, van siendo desplazados por la nueva concepción del Flamenco. Algunos cantaores puros vivían de las fiestas que organizaban los señoritos en los cuartos y en los *reservaos* ,así como de las actuaciones en el Café Cantante *El Kursaal Internacional* , situado en la universal calle de las Sierpes, e inaugurado en la primavera de 1914, y en donde seguían pontificando Juana *La Macarrona* , reina del baile gitano, y su paisano, el excelente tocaor Javier Molina (6)... *Pepe Palanca* , casi un adolescente « ya cantaba por los pueblos de Sevilla, junto al Niño de la Huerta y El Carbonerillo, su también paisano Manuel Carrillo y Pepe El Pinto» (7).Pero, como todos los españoles de su edad, Pepe fue llamado a filas, siendo destinado al Regimiento de Infantería número 15.- Batallón, Compañía. 1ª. Subdivisión. Interesante, porque es un auténtico retrato del cantaor con veintiún años, es la «Filiación 412», que se conserva en el Archivo General Militar de Guadalajara, y en donde se reafirma su nacimiento en 1903: «Filiación de José Lebrón López, hijo de Andrés y de Rosario, natural de Marchena..., provincia de Sevilla, avecindado en Marchena, Juzgado de Primera Instancia de id, provincia de id, distrito militar de la 2ª. Región, nació en 28 de Diciembre de mil novecientos tres, de oficio campo... Su religión (Católica, Apostólica, Romana), su estado soltero, su estatura un metro 647 centímetros. Sus señas, pelo castaño, cejas al pelo, ojos pardos, nariz regular, barba idem, boca id.,color sano, frente regular, aire marcial, producción buena, señas particulares ninguna.

«Fue filiado como recluta para el reemplazo 1924,en el campo de instrucción 4. Tuvo entrega en Caja el 1º. de Agosto de 1924. Ingresó en este Regimiento el 10 de Enero de 1925.

« Quedó filiado en virtud de la presente para servirse en clase de soldado por el tiempo de 18 años».(El documento lleva un sello constitucional del Ayuntamiento de Marchena). Añadiéndose más adelante: « Tuvo entrada en



Caja [el documento] en 1 de Agosto de 1924. Se le entregó la cartilla el pasado 1 de Agosto de 1924.

« Ratificada su profesión y oficio resultó ser campo. Fue clasificado como soldado en el año de su alistamiento. Fue destinado al Regimiento Extremadura 15 en 10 de Enero de 1925.

« El Jefe de Caja de Recluta José Gómez (*rúbrica*).

« Según R.D. de 10 de Octubre (D.O. nº. 229)— le correspondió pasar al cuerpo de Instrucción. El Comandante 2º. Jefe, José Gómez (*rúbrica*).

Pepe pasó las obligadas *Revistas anuales* , desde el mismo año de 1925, firmada por los respectivos Comandates Mayores, pudiendo disponer de cierto tiempo para sus actuaciones y contratos, pues , a principios de 1929 (7b), lo encontramos en Coria del Río, según me cuenta el buen aficionado Fernando « El Mataó», actuando, en un mano a mano, en el desaparecido Corral del Teatro (después, Teatro-Cine Quevedo), bajo el atrayente título de *El Carbonerillo y Pepe Palanca* .El primero deslumbró a la concurrencia con sus fandangos bravíos, y el marchenero la levantó de sus asientos, interpretando, entre otros ,el que dedicó a su madre:

Antes de morí mi mare
a mí me yamó y me dijo,
antes de morí mi mare :
« Tú no sabrás ni lo sabes,
mientras que no tengas hijos
lo que te quiere tu mare».

En 1929, Pepe era ya artista popular y conocido, actuando, como profesional, en el entonces prestigioso Teatro Circo Price, de Madrid , situado en la actual Plaza del Rey, cerca de la típica calle del Barquillo (8), y en los carteles y programas de mano podía leerse: « Presentación del as más moderno o el divino *Palanca*» . En 1930, acompañado de la guitarra de José Revueltas, graba para la Casa Parlophon, alcanzando una enorme popularidad...Y, tras una temporada en los Teatros de la Villa y Corte, recorrió España, de un extremo a otro, en la Compañía de su gran amigo, el cantaor y cancionero madrileño, Angelillo, siendo reconocido, desde entonces, como *El renovador del Fandanguillo* . Tan famoso se hizo, que, según su amigo, El Niño de Fregenal, cada vez que cantaba en un espectáculo « tiraban la propaganda desde una avioneta». Era, ya lo hemos dicho, cuando se le conocía como *El divino Palanca* (9).

El 14 de Abril de 1931, se proclama la República, y *Pepe Palanca* ya es cantaor profesional, actuando de nuevo, en el prestigioso Teatro Circo Price, de Madrid, en un espectáculo que encabezaba Jesús Perosanz, con



Aurorita Imperio, al baile, y El Estampío, que a sus 52 años, seguía bailando con éxito de clamor, mientras que *Pepe Palanca*, con sus 26, revelaba su admirable fandango, valiente y personal, y en los carteles y programas de mano, podía leerse: «Presentación del as más moderno o el divino Palanca»... (10). Y graba, nuevamente, en 1933, en la Casa Gramófono, de Barcelona, con la guitarra del madrileño Miguel Borrull Jiménez, apodándose, entonces, como *José Palanca de Marchena*. En el disco de pizarra aparecen títulos tan significativos de su repertorio, cuáles *Un clavel se le antojó*, *De llevar rico el vestío*, *Los ojos anegados por el llanto* y *Que a mi madre le ocurrió*. De gran popularidad gozó el primero:

Un clavel se le antojó
a la Vigen de la Macarena,
se le antojó un día un clavel
como en Sevilla no había
a Valencia fui por él,
al Parque de la Alegría (10).

Seguidamente graba un nuevo disco, en la misma Casa barcelonesa, con el guitarrista pacense Manolo de Badajoz, en el que aparece la vidalita por soleá *La honra de una gitana*, que tanta fama habría de proporcionarle en su carrera artística, así como diversos Fandangos personales, artísticos, más una nueva vidalita por soleá, de corte muy marismeño, titulada *Canción a la Virgen del Rocío*, sin olvidarse de los populares Fandanguillos *Yo visité a un Doctor*, *Ponte el mantón de flores*, *Galopa caballo mío* y *Una paoloma mensajera*, a más de las milongas y colombianas... Entrado 1933, se enrola en la compañía de su amigo Angelillo, en la que también iban Pepe Marchena, Pena, hijo, y la bailaora Carmen Vargas, entre otros...

De esta época, y con la guitarra de Manolo de Badajoz, es el desgarrador fandango *A mis niños de mi alma* :

A mis niños de mi alma
no me los abandoneis
si alguna vé tú te casas,
no me abandones a mis niños,
yo a ti te voy a encargá,
que los trates con cariño,
que les tengas caría .

El 1 de Noviembre de 1934 actúa, nuevamente, con el ya popular *Niño de Marchena*, como cabeza de cartel, en el madrileño Circo de Price, en un espectáculo organizado por el empresario Alberto Monserrat, en el que participaban, asimismo, Jacinto Almadén, El Chato de las Ventas, Pepita Caballero, Pepita Sevilla, Lola Triana y un jovencísimo Juanito Valderrama (12).



Importante fue el acto que se celebró en el madrileño Teatro Español, organizado por el ideólogo Blas Infante, el 22 de Junio de 1935, para financiar la edición del libro del cantaor y guitarrista Fernando *El de Triana: Arte y Artistas Flamencos*, en el que participaron la admirada Antonia Mercé, que vino desde Francia para tal evento y que realzó con su actuación el espectáculo *Exaltación del Flamenco*, así como Ángel Pericet, con su cuadro de baile español; la bailarina Carmelita Sevilla; los cantaores *Pepe Palanca* y Bernardo *El de los Lobitos*, así como el cuadro flamenco del maestro Frasquillo, con *El Estampío*, y la lectura de unos poemas por Manuel Machado (13).

Y, tras una temporada en los Teatros de la capital, Pepe recorrió España, de un extremo a otro, una vez más, en la Compañía de su gran amigo, el cantaor y cancionero madrileño Angelillo, siendo conocido en España como « el renovador del fandanguillo ». Trabajó bastante en estos años anteriores a la contienda *incivil*, hasta el estallido de la rebelión militar contra la República, el famoso 18 de Julio de 1936, que le cogió, en Madrid, junto con su hermano Enrique, en la zona republicana, pasando, como pudo, a la nacional... Son años oscuros, de escasas noticias sobre el cantaor y su hermano; y durante mucho tiempo, la familia no tuvo noticias de ambos... Y Andrés, el padre, se despertaba muchas noches de insomnio, diciendo con dolor: « ¡ Dios mío, si tengo dos hijos en la Guerra..! ». Por fortuna, los dos hermanos regresaron a su pueblo tras la terrible y fratricida contienda.

Antes de terminar la Guerra, su fraternal amigo, el recordado Juanito Valderrama - según me contó el de Torredelcampo- para congraciar con sus superiores militares, organizó un grupo artístico con grandes figuras y preparó un Festival Flamenco en la Plaza de Toros de Jaén, que duró seis horas, encabezando el espectáculo el propio Valderrama con la guitarra del Niño Ricardo. Espectáculo que se repitió hasta el final de la contienda, formado por aquel extraordinario grupo desde Pepe Marchena a Antonio *El Sevillano*, pasando por *El Niño de la Huerta*, *Pepe Palanca*, el recientemente fallecido Enrique Orozco, Antonio *El de la Calzá* o *El Niño de Barbate*.

En 1936, se da « de baja » en el ejército, concretamente en el citado Regimiento de Infantería, número 15, y « de alta », en el Centro de Movilización y Reserva, según firma del documento por el correspondiente Comandante Mayor. El cantaor ya estaba en la deseada *Reserva* militar.

Hay una foto memorable, de estos años, en la que aparecen Pepe Marchena, *Pepe Palanca* y Juanito Valderrama. Se ha dicho, que el cantaor de Torredelcampo le debe mucho al marchenero. En verdad, fue su primer representante artístico. Por ello, cuando Valderrama comenzaba en este difícil mundo, hacia 1941- 42, Pepe se lo llevó una temporada a Marchena - entonces, la familia vivía en la calle Huerta Gavira- y allí permaneció con el



amigo, aprendiendo todo sobre el estilo de sus Fandangos. Me lo confirma su sobrina, D^a. María Jesús Ramos Lebrón, que « Valderrama llegó a Marchena muy delgado y endeble, y nos cogió con una matanza recién hecha, por lo que el cantaor jiennense mejoró su aspecto físico con la comida y las atenciones de mi familia», y me refrenda esta anécdota la entrañable y admirada Dolores Abril: «Sí, Juan iba a cualquier ciudad, a cualquier pueblo, donde hubiese «algo especial», de Flamenco, para aprender, y fue a Marchena con *Palanca* ...Juan tiene grabados setenta Fandangos con letras hechas por él, alusivas a todos los grandes fandanguilleros, desde El Pinto a *Pepe Palanca*, pasado por El Gloria o *El de la Calzá*, rememorando los estilos personales de todos ellos» (14).

Tras la horrible contienda, Pepe reapareció en Madrid, en 1944, cantando en el Monumental Cinema. Este mismo año intervino en la Semana Flamenca, celebrada en el Teatro Fuencarral, de Madrid, y « cada vez que actuaba en el madrileño Circo Price, que era todos los años dos o tres veces, los guardias tenían que echar horas extras porque miles de personas querían entrar a escucharlo. Cuentan que la calle Barquillo era un río humano y que en las tabernas sólo se hablaba ese día de los fandanguillos de *El Divino*. Pagaban lo que hiciera falta por una entrada, a pesar de la miseria del país...» (15). Con su paisano Pepe Marchena « alternó en el espectáculo *Pasan las Coplas*, en 1947. Otras de sus actuaciones más significativas, fueron, en 1965, en el II Congreso Nacional de Cartagenas, y su intervención en el elenco *Solera*, como « invitado de honor», en unión de Porrinas de Badajoz» (16) ...Durante estos duros años de posguerra, se enroló, también, en la mal llamada *Ópera Flamenca*, manteniéndose, artísticamente, con sus soberbios Fandangos, hasta finales de 1950-1960, en que ya el cáncer comenzó a mostrar sus primeras señales...El público, insistentemente, le pedía, los temas titulados *Por una buena vecina*, *Un libro escrito con sangre*, *Que hizo el crimen de la inocencia* o *Tiene ojos de musulmana*, entre otros Fandangos naturales, a los que él imprimió su sello propio, «estirando mágicamente la melodía, a contrapelo» de los que cantaba, precisamente su amigo Antonio *El Sevillano* (17).

Pepe era soltero aunque, cierto tiempo, convivió con una tal Rocío, a la que debió conocer en el ambiente festero de Madrid. Se la trajo a Marchena y le puso un bar, en la actual calle Torre (hoy, Bar Carrillo). «Lo regentaron durante unos dos años. Tenían sus camareros y una cocinera. Vendían mucho y despachaban bastante, sobre todo, las bebidas de aquellos años, vino y aguardiente. Y el ambiente era muy bueno», según me comentó su sobrino Antonio Lebrón Urbina, pero la relación con Rocío terminó rompiéndose... Dicen que no le convenía esta mujer. Su entrañable amigo y compañero Juanito Valderrama afirmaba : « Pepe ha tenido mala suerte con las mujeres», según me comentó Dolores Abril...Pepe tiene un Fandango muy significativo, sobre el desamor...¿ Cuenta en él su experiencia amorosa con Rocío?:



Quise probá si era buena
con el amigo más grande que tenía,
quise probá si era buena,
y me quedé convencio,
que agua o piedra siempre lleva,
cuando va sonando el río.

También tiene otro Fandango, que fue muy popular hasta 1960, titulado *Que al verme te vuelves loca*, que grabó con Miguel Borrul, para GRAMÓFONO, y que la gran tonadillera Gracia Montes hizo suyo, grabándolo, también, con una variante. El original dice así:

Que al verme te vuelves loca,
pa qué presumes, serrana, negando,
que al verme te vuelves loca,
si sé que estás deseando
de darme un beso en la boca,
siempre me andas buscando.

Lo que sí es cierto - y me lo confirma su sobrino Antonio Lebrón- es que Pepe fue un hombre independiente, un hombre muy libre, que vivía su vida. No quería ataduras, por lo que permaneció soltero de por vida.

Y hombre amable y rumboso, apadrinó a su sobrino José Lebrón Urbina, hijo de su hermano Manolo. El niño fue bautizado en la parroquia de San Sebastián, el 10 de Julio de 1934. Al bautizo asistieron diversos artistas amigos y compañeros de Pepe...Tras la ceremonia religiosa, marcharon a La Puebla de Cazalla donde tenían que actuar en la terraza del entonces Cine Victoria...Participaron en el espectáculo *El Sevillano*, *El Niño de la Huerta*, *El Niño de la Calzá*, *El Lavao de Paradas*, *El Peluso* y el genial *Macandé*. A su término, volvieron a Marchena, y en el domicilio familiar de *Palanca*, en la calle Méndez Núñez, número 8, se celebró un bautizo de rumbo y de tronío. Hubo cante del bueno durante toda la noche. Aún recuerdan este acontecimiento muchos aficionados marcheneros, y, en especial, Emilio «El del Aguardiente», que disfrutó de este arte irrepitible asomado a una ventana del domicilio.

Me comenta Juan Lebrón, sobrino de Pepe, que su hermano Antonio, de «carácter más dicharachero y alegre» es el que más se parece al cantaor.

Palanca - ya lo hemos visto- fue amigo de los más destacados artistas de la época, como se aprecia a través de algunas fotografías que conservan sus familiares. En una de ellas, aparece, en amable reunión, junto a Don Ramón Montoya, también divinizado por el público como él; *El Niño de Marchena*, su gran amigo; Pepe de Badajoz, el guitarrista con el que realizó



más grabaciones discográficas; el gran Arturo Pavón, hermano de la genial Pastora, y uno de los hijos de Enrique «El Mellizo». En otra instantánea le vemos con el entonces joven cantaor Chiquito de Triana, que triunfó en tierras americanas, porque a Pepe le gustaba ayudar a los cantaores jóvenes. Incluso, animó a dos futuras realidades del Flamenco: *El Pele* y Camarón de La Isla, tras oírlos cantar en Córdoba, según una curiosa anécdota referida por uno de los más afamados constructores de guitarras flamencas, el destacado marchenero Don Juan Montero, «que conoció a *Palanca* en una posada flamenca cordobesa, en tertulia con varios aficionados, entre los que se encontraban dos zagales, *El Pele* y *Camarón de La Isla* ...».

II.- ENTRE FANDANGOS Y FANDANGUILLOS. SUS CONTEMPORÁNEOS

El 21 de Enero de 1929 fallecía en Madrid Don Antonio Chacón, dejando en toda España una estela imborrable de su quehacer flamenco. El 24 de Agosto de 1926 había entregado a Manuel Vallejo la Copa Pavón, en el madrileño Teatro del mismo nombre. Chacón fue un artífice del mejor cante, el que lo consolidó, y su influencia aún se palpa entre los actuales cantaores. Y otro genio de la época, Manuel Torre, *El Rey del Cante Gitano* fallecido en Sevilla, casi en la miseria, el 21 de Julio de 1933, de tuberculosis, costeando su entierro su amigo y compañero Pepe Marchena. Manuel Torre había sido la sublimación del cante gitano de Jerez, como la también genial Pastora Pavón, la inmortal *Niña de los Peines*, fallecida en Sevilla el 26 de Noviembre de 1969, y que fue un auténtico *genio hispánico*, como bien dijo de ella García Lorca.

En estos años difíciles de posguerra, años de miserias y hambrunas, se da la masificación del Flamenco, y surgieron - y florecieron- los cantaores y cantaoras más diversos en géneros y estilos que, aunque amamantados en el mejor cante, tuvieron que seguir, para poder vivir, las pautas del momento, de las circunstancias. Y surge la mal llamada *Ópera Flamenca*, que comienza hacia 1926-1927, en plena dictadura primoriverista, organizada por el empresario Enrique Vadrines, y que durará hasta finales de 1939-1940, con un auge del género, que se hace dueño de las plazas de toros, surgiendo los famosos Concursos (memorable fue el celebrado en Granada, en Junio de 1922, por Falla y García Lorca, y en donde se recuperó el cante antiguo, que conservaba el viejo Diego Bermúdez *El Tenazas*, seguidor de Silverio, y en donde se descubrió un niño, que después sería el genial Manolo Caracol). También son años de difusión del Cante, gracias a las grabaciones de los discos de pizarra...

Los empresarios bautizaron estos nuevos espectáculos con el rutilante título de *Ópera Flamenca*, para pagar menos impuestos, al igual que se hacía en la *Ópera lírica*, y a muchos de los artistas comenzaron a llamarles



divos, ases y estrellas, con un aire muy *hollyvudiense* ... Los cantaores, decía Antonio Mairena, ganaron dinero y conquistaron éxitos artísticos, y surgen los « Niños, del flamenco en los teatros y espectáculos más o menos teatrales. Unos cantaban con voz natural y otros, cuando su voz natural era nula, se valían del falsete. Cayó el cante flamenco de Chacón, esto es el cante flamenco bien hecho, que fue sustituido por la ópera flamenca....»(18). Son, asimismo, años en los que están en su máximo auge los espectáculos folklóricos, con libretos de Quintero, León y Quiroga, y un cuerpo de profesores de orquesta, encabezados por artistas irrepetibles como Concha Piquer, Estrellita Castro, Gracia de Triana, Lola Flores y Manolo Caracol, Gloria Romero, Carmen Morell y Pepe Blanco, Juanita Reina, Antoñita Moreno, Antonio Molina, Juanito Valderrama, Rafael Farina o El Príncipe Gitano, entre otros. Espectáculos de *Variedades*, en los que, normalmente, figuraba también un buen cantaor flamenco (19).

Y comienzan los intelectuales a interesarse por este arte racial, y el argentino de San Roque, el inquieto Anselmo González Climent, gran estudioso del tema, publica *Flamencología. Toros, Cante y Baile* (Madrid, 1955), inventando esta palabra, ya clásica, para definir y expresar el conjunto de técnicas y conocimientos sobre el cante y el baile flamencos. Palabra admitida, por cierto, en el Diccionario de la Real Academia Española.

Asimismo, Juan Talega va a grabar, en 1962 tres cantes antiguos, titulados *Siguiriyas de Paco La Luz y Manuel Cagancho*, en la mejor línea del cante de los Puertos. Y se comienza, también, a filosofar y a teorizar sobre el Arte flamenco y el cante gitano-andaluz, surgiendo ese libro, entonces básico -y hoy, desbasado y polémico-, *Mundo y Formas del Cante Flamenco* (Madrid, « Revista de Occidente», 1963), escrito, al alimón, por el genial Antonio Mairena, que lo creía « un libro de importancia para la historia del cante», y el gran poeta cordobés Ricardo Molina, y del que me decía el recordado Juanito Valderrama que el libro, en el fondo, se trata de una « teoría gitanista», inventada por ellos... El cante gitano-andaluz, como afirmaba el *Maestro de Los Alcores*.

El Fandango, que ya se cantaba desde principios del siglo XX, alcanzó su apogeo en 1925, en plena dictadura primoriverista, con figuras tan emblemáticas como Pepe Marchena, Manuel Vallejo, Pepe Pinto o José Cepero, cantaores prolíficos, de impacto, que popularizaron sus creaciones por todo el país. Pero en los años cuarenta, vuelve a ponerse de moda, porque era el propio reflejo de la tragedia que había sacudido a España, viviéndose una época de hambres, de escaseces, y se incorpora a los espectáculos de *Variedades*, donde iban un cantaor o cantaora, una tonadillera o cancionista, un bailaor, un guitarrista, un recitador, un cómico y el pianista correspondiente. Así iban recorriendo toda la geografía española, ofreciendo sus modalidades cantaoras: La Canción Andaluza, el Fandango y el fandanguillo.



El Fandango es una copla de cuatro o cinco versos octosilábicos que, a la hora de cantarlo, se repiten dos versos, constituyendo, entonces, seis frases melódicas que son, en verdad, las que componen este palo tan libre como el mismo viento.

En el Fandango natural, la guitarra espera que el cantaor desarrolle su arco melódico. La guitarra tiene que esperar al cantaor, y eso lo sabían los geniales guitarristas de la época, cuáles Don Ramón Montoya, Niño Ricardo, que le metía a la guitarra falsetas por soleares y siguiiriyas, como se aprecia en las grabaciones de *Palanca*; Paco Aguilera, que acompañó al entonces *Niño de Mairena*; Melchor de Marchena, acompañante de Pepe Pinto, o Manolo de Badajoz y Luis Yance, tan fieles a nuestro *Pepe Palanca*.

Los artistas - así los llamaba el inexperto, aunque benevolente público, gozaban de enorme popularidad, y afirmaba González Climent, aunque con cierta dureza- que en esta época difícil, se daban los « cuplés de moda, mechados con guajiras, rumbas, milongas, colombianas, etcétera, en chabacanería y algo más que extravagancia » (20). Aunque destacaban, como islas, Cayetano Muriel, *Niño de Cabra* (1870- 1949), ejemplar intérprete, con su fandango de Lucena, o Manuel Vallejo (1891- 1960), «el payo con más compás del mundo», como ya dije en la conferencia que pronuncié, en Sevilla, durante su centenario, ídolo genial en estos años, en cuyos fandangos no tuvo seguidores, sino imitadores. O Rafael Ramos Antúnez, *El Gloria* (1893- 1954), también con un inmenso sentido del compás, y cuyos fandangos, magistrales, aún se siguen interpretando por los aficionados y artistas de nuestra época.

Pepe Pinto (1903- 1963), sus cantes tenían ecos, ¡cómo no!, de Pastora, pero también de su cuñado Tomás Pavón, de Don Antonio Chacón, de Manuel Torre, de Cepero y El Carbonerillo...Y ya hay que hacer justicia y decir, públicamente, que El Pinto fue un cantaor extraordinario, aparte de un gran aficionado, pues tuvo una amplia cultura flamenca. Su única sombra fue el haberse casado con un genio como fue *La Niña de los Peines*, que, en cierto modo, le eclipsó.

Pepe Marchena (1903- 1976), hombre hábil e inteligente, que cultivó todos los palos y fue dueño de un fandango personal, y que tuvo innumerables seguidores e imitadores.

Destacando el onubense Antonio Rengel (1904- 1961), en los fandangos de su tierra natal, de los que recreó algunos estilos interesantes, o Canalejas de Puerto Real (1905- 1956), cantaor extenso, seguidor de *El Gloria* y de Vallejo, aunque sobresalió en los fandangos y bulerías. Y Francisco Rojas Cortés, *El Niño del Museo* (1905- 1947), discípulo de Cayetano Muriel, *Niño de Cabra*, y de *El Gloria*, sobresaliente en saetas y fandangos.



El vejeriego *Niño de Barbate* (1906- 1976), que tuvo dominio del cante, pero fue un rebelde. Tal vez por ello no triunfó más. Le acompañaba a la guitarra el coriano Antonio *El Drilo*. El inteligente Manuel Vega, *El Carbonerillo* (1906- 1937), gran estilista del Fandango; Francisco Montoya Egea, *El Niño de la Huerta* (1907- 1964), que también murió de cáncer, y navegó entre el fandango y la milonga, con aires marcheneros ; el madrileño Angelillo (1908-1973), cantaor y cancionero, buen amigo de *Palanca* , y seguidor de la escuela marchenera, destacando en los cantes de ida y vuelta y en los fandangos. El jerezano Agujetas el Viejo (1908- 1976), excelente cantaor jondo, en la mejor línea de Manuel Torre, cincelador de soberbias siguiiriyas. Agregando a esta amplia lista los nombres del madrileño Jesús Perosanz (1907- ?), cantaor típico de la *Ópera Flamenca* , especialista en fandangos y milongas; el también marchenero Manuel Carrillo (1909- 1936), que actuó en algunos espectáculos de sus paisanos Pepe Marchena y *Pepe Palanca* , y suspiró con el Fandango, y Antonio Tovar Ríos, *El Niño de la Calzá* (1913-1981), con un fandango difícil, aunque melódico, con rasgos primitivos y unos girones espléndidos. Sin olvidarnos de dos seres geniales, que también cultivaron este palo, Manolo Caracol (1909- 1973), con unos fandangos que hechizaban, que herían la piel, y Antonio Mairena (1909- 1983), cantaor largo, inteligente, con esa voz tan gitana, que al Fandango más leve le daba carácter de cante jondo.

III.- PALANCA : SU ESTILO Y SUS FANDANGOS

Pepe Palanca vivió una época artística de transición en el Cante Flamen-co, fluctuó entre dos concepciones diferentes, desde el Café Cantante, el cuarto y el *reservao* en ventas y tabernas, la *Ópera Flamenca*, y los vanguardismos de su paisano Pepe Marchena, hasta la década de 1950- 60, con una nueva concepción de estética flamenca, y en la que parece que el Cante se serena, como en el verso del poeta clásico.

La gran época de *Palanca* abarcó desde 1930 a 1950, siendo fiel a la concepción y dignificación del Fandango, un auténtico creador del género, con un fandango natural, valiente, al que supo imprimir su sello personal, con un claro sentido de lo jondo, como el titulado *Si no tengo quién me oiga*, con la guitarra del pacense Manolo de Badajoz, grabado con el sello ODEÓN, en 1931, y que aún se sigue cantando hoy :

¡ Ay! Si no tengo en el mundo quién me oiga,
pa que voy a derramá yo tantas lágrimas,
si yo no tengo quién me oiga,
la que me debía de oír
está descansando ya en su gloria,
¡ay! ya no se puede acordar de mí (21).



« Fandangos de Andalucía la brava », como se anuncia, por el guitarrista, en los comienzos de estas viejas grabaciones, hoy, afortunadamente rescatadas. Es ahora, con la guitarra del madrileño Luis Yance, que jalea a *Palanca*, cuando el cantaor marchenero derrocha todo su poder, en este magnífico y popular Fandango, con el título de *Una gitana lloraba*, grabado en la casa REGAL, en 1933:

A una gitana derramando lágrimas,
yo he visto ar pie de una ermita,
y a una gitana yorá,
de pena era su yanto,
iguá que la Vigen de la Soleá,
en una noche der Vierende Santo.

Sentimiento, jondura, derrocha en el siguiente, con la misma guitarra de Luis Yance:

Por un disparo que tiraron los guardias,
cae mi jaca jería de muerte en er suelo,
por un disparo que tiraron los guardias,
yo le pegué a mi jaca un beso en la frente
y luego la tapé mu bien con mi manta,
y al pie de mi jaca vinieron a prenderme.

El arte del Fandango lo llevó el cantaor marchenero por bandera, como lo manifiesta en el titulado *Hace falta tener arte*, fandango popular, con la citada guitarra de Luis Yance, grabada para el sello REGAL, en 1933, y que dedica a su fraternal amigo Diego Piñero, armador de Tarifa, excelente aficionado, y buen amigo también de Juanito Valderrama. Sentimiento, naturalidad, cantando sin esfuerzo y, sobre todo, sintiendo el cante con mucha humanidad; así dice Pepe este Fandango, siendo autor de la misma letra:

Hace falta tener arte
pa cantá bien por Fandangos,
y hace falta tener arte,
como mi amigo Piñero,
con su barco navegante,
es amo der mundo entero.

Y viva la Vigen de la Luz,
viva er pueblo de Tarifa,
y viva la Vigen de la Luz,
y viva Diego Piñero,



que no le falte salú
y a ese grande marinero.

Con la prodigiosa guitarra de Niño Ricardo grabó *Palanca*, para la casa COLUMBIA, en 1945, diversos Fandanguillos, Fandangos, un palo titulado *Cante*, y otro *Romería*, título tan de moda entonces por *La Romería Loreña*, de su amigo *El Niño de la Huerta*. Como autor de la letra, Pepe parece que se acuerda de su madre, Rosario López, cuando interpreta el titulado *Que maltraten a su madre*, tema hoy de candente actualidad:

Que maltraten a su mare,
yo no sé cómo hay seres todavía en er mundo,
que maltraten a su mare,
con lo que yo quiero a la mía,
si alguien llegara a faltarle,
pena tiene de la vía.

Con naturalidad, con voz clara, interpreta el titulado *Coge la pluma y escribe*, y dice al comienzo: «A mi buen amigo y compañero El Niño de la Huerta voy a dedicar este Fandango». Le acompaña la guitarra mágica de Niño Ricardo:

Coge la pluma, ponte a escribí,
tú que tanto talento dicen que tienes,
coge la pluma y escribe,
ten cuidao no echés el borrón,
que el que a ti de verdá te quiere,
viene a pedirte perdón.

Me cuenta el entrañable y excelente aficionado Luis Soler que el siguiente Fandango, inédito, ya que no lo grabó *Palanca*, se le quedó a él grabado, siendo un niño, tras oírsele cantar a su padre:

Están haciendo cárceles nuevas
en lo profundo del mar,
están haciendo cárceles nuevas,
para los niños enamoraos,
que padecen este mal
-¡Dios mío de mi alma! -,
como a mí ya m'ha pasao.

Y la admirada Dolores Abril me recuerda, que su esposo, Juan Valderrama y *Pepe Palanca* tenían buena y firme amistad con el citado marinero de Tarifa, Diego Piñero, hombre generoso, admirador de ambos cantaores y buen aficionado. Muchas fiestas celebraron en Tarifa,



junto al rumboso armador. Juanito y Pepe grabaron el pasodoble A *Diego Piñero*, y cada uno metía un Fandango a su estilo y manera. La letra fue escrita por ambos cantaores, y el estribillo por Valderrama; comienza así:

Diego Piñero
con su flota pesquera
y sus marineros.

Por generoso,
en el rincón de Cái,
el más famoso.

Es del pueblo de Tarifa,
se llama Diego Piñero,
es el que tiene más fama,
unió a sus marineros,
con su barco y su almadraba.

Vela por Diego Piñero,
Vigen mía de la Luz,
vela por Diego Piñero,
que no le falte salú,
que él repàrte su dinero,
haciendo el bien como tú.

Otro de los Fandangos más emblemáticos de Pepe, y que yo recuerdo haber escuchado de niño en las desaparecidas tabernas de mi pueblo, Coria del Río, en las voces de grandes aficionados, es el que lleva por título *Los dos venimos heríos*, que grabó con la guitarra de Niño Ricardo, en la CASA COLUMBIA, en 1943:

Los dos venimos jeríos,
ayudarnos, compañeros.
los dos venimos jeríos,
nos tiró el carabinero
al atravesar el río...
Curarme mi jaca primero (22).

Y no podemos olvidar otro de los grandes temas de *Palanca*, como el titulado *Llorando al pie de un Calvario*, que grabó con el citado Manolo de Badajoz, en 1933, para el sello GRAMÓFONO; es una copla sentimental, muy de la época:



Llorando al pie de un Calvario
yo vi una mujé perdía,
llorando al pie de un Calvario,
y en sus lamentos decía:
« Yo sola sufro mi agravio,
perdóname, mare mía » .

También grabó con la guitarra de Manolo Bulerías, para la CASA ODEÓN, cantes de ida y vuelta, tan populares en la época, influenciado, tal vez, por Pepe Marchena, como las Colombianas por bulería *Para llevarte al altar* , la Boliviana *A la calle como un loco* , o la guajira *Anoche yo me salí* ...Grabando, asimismo, con Canalejas de Puerto Real y El Carbonerillo, los fandanguillos *Y pa la mare de mi alma no lo hicieron* y los Fandangos *Y yo le conté mi dolor* ... (23) .

Pero, además, como «cantaor original e inteligente», según afirma Luis Soler Guevara (24), *Palanca* se adentró en el mundo de la soleá, de la que grabó dos estilos, uno bajo la mejor línea del alcalaño Joaquín El de la Paula, como la titulada *Esos no los daba nadie* , y que nos recuerdan el estilo de los jerezanos Curro Frijones y Manuel Torre que, por cierto, la grabó también:

Esos no los daba naide,
los pasitos que yo doy
que esos no los daba naide,
yo lo daba por mis niños,
que están pendientes del aire (25) .

Y, aunque le censuraron de cantaor corto , se atrevió, también, con la siguiiriya, con la *jonda* , la intensa siguiiriya, *A clabito y canela* - todo un clásico-, ya recogida por *Demófilo* del mismo pueblo, en 1881, y que han cantado, entre otros, el genial Tomás Pavón, al que *Palanca* ,por cierto, admiraba y seguía artísticamente:

A clabito y canela
me güeles tú a mí,
y er que no güele a canela y clabo
no sabe estinguí (26) .

La voz de *Palanca* , me dice su sobrino Antonio, « está entre las de Marchena y Valderrama». A mí, si me apuran, tras escuchar sus rescatadas grabaciones, me parece una voz laína, como la de otros contemporáneos suyos ,y muy cercana a la de su fraternal amigo *El Niño de la Huerta*. Voz flamenca, desde luego, con ese característico, inimitable jipío -ese ¡ay! doliente, con el que iniciaba sus cantes y que llegaba al alma- , afirmando Dolores Abril, que tantas veces le escuchó, junto a su marido, que « su voz



era muy flamenca, muy flamenca - me lo recalca-, aunque por ser hombre de poco espíritu no triunfó más en este mundo del Flamenco, pero tenía un eco propio, un sello muy personal».

Faceta poco conocida de *Pepe Palanca* fue la de su afición al juego, convirtiéndose en un excelente jugador profesional. Desde los años de posguerra, ya asistía a partidas de cartas con expertos jugadores, en un juego, entonces prohibido. Pero en reuniones íntimas -en garitos, como dirían los buenos jugadores- se reunían realizando elevadas apuestas. Así se ganó, durante un tiempo, Pepe la vida, jugando bien en el Casino de su ciudad natal, o en reuniones de Fuentes de Andalucía y Osuna - ¡ cuántas veces le acompañó su sobrino Pepe- así como en Sevilla o Madrid...

Los que trataron y conocieron a *Palanca*, lo valoran como hombre bueno, como gran persona, desprendido y generoso. Y, además, me lo confirma su sobrino Antonio Lebrón, « era un hombre de mucha personalidad, distinguido, y un poco más alto que Marchena».

En las fotografías, se nos aparece con buen porte, «buena planta», como entonces se decía. « Era guapito», - nos afirma su sobrina María Jesús-, recalcando: « Aunque lo era más su hermano mayor, Manolo». Pepe tenía facciones agradables y una pasión que se le notaba en sus pardos ojos, a veces, entristecidos, ya en los últimos años. Fue un hombre amable, tranquilo, aunque de poco espíritu. Tenía abundante pelo, peinando hacia detrás y le gustaba vestir bien y, a veces, en vez de la clásica corbata, usaba la moderna palomita. *Pepe Palanca* fue un gran ser humano.

IV.- SU MUERTE

« *El Divino Palanca* - escribe Manuel Bohórquez- tuvo su época de esplendor y vivió como quiso. Pero al final supo también del olvido y de las incomprensiones. Afortunadamente sus Fandangos crearon escuela y hoy se siguen cantando» (27).

En efecto, ya en la década de los sesenta decae la fama, la popularidad del cantaor, además, le acecha la triste enfermedad del cáncer, no obstante, tenía, de vez en vez, algunas actuaciones. Iba con frecuencia a cantar a La Puebla de Cazalla, donde gozaba de muchos admiradores, contratado por Gabriel Gallardo, popularmente conocido por « Gabriel de la Cecilia», que traía a La Puebla, en aquellos años, las mejores trupes de artistas del momento, a la terraza de verano del Cine Victoria. Pero, además, le sonrió la vida: Con un golpe de suerte que tuvo, ganó un dinero en la Lotería nacional, y abrió una venta en la actual autovía del 92, llamada « Venta Palanca» (hoy, « Venta de los Pinos»), muy cerca de La Puebla de Cazalla. Allí,



me lo confirma un buen aficionado, reinaba un buen ambiente flamenco, y las tapas eran exquisitas, como la del queso en aceite, más que superior.

También me dice el gran humorista Paco Gandía, que vivió el ambiente flamenco de la Sevilla de los sesenta, que él veía a *Palanca* en el conocido Bar « Casa Becerra», en la calle de Recaredo. Pepe traía aceitunas de su tierra - promocionaba las sabrosas aceitunas de Marchena: « Yo lo admiraba -me dijo Paco Gandía- porque cantaba muy bien, era muy flamenco y tenía *ángel* en el Fandango» (28). Es posible que su hermano Andrés que tuvo, inicialmente, un comercio en Marchena y después se trasladó a Sevilla, hasta colocarse en el Juzgado, le diese a Pepe una comisión por vender las aceitunas de su tierra, en los mejores bares de Sevilla, ya que el cantaor era muy conocido y respetado en estos ambientes.

Ya la enfermedad le acucia y, para reponerse, pasa largas temporadas en los balnearios de Málaga, donde, en cierta ocasión, se puso tan grave que tuvo que ir toda la familia a verle, así como numerosos amigos que tenía en la capital malagueña. También residió un tiempo en Lanjarón, con su querida hermana Rosario, que también se trataba de cierta enfermedad hepática.

En 1974, su pueblo de Marchena, donde contaba con buenos amigos como Carrillo, Ojeda, los hermanos Laza, Eusebio, Manolo Santana, Manuel Fraile y Julio de los Ríos, entre otros, le organizan un Homenaje-beneficio, para mitigar su economía, ya que no era posible mejorar su salud. Y en el Cine Planelles actuaron un grupo de cantaores-amigos, como El Rerre de Los Palacios, Antonio de Canillas, Juan de la Loma, El Përro de Paterna, el morisco Diego Clavel y Juanito Maravillas, entre otros artistas, siendo un gran acontecimiento económico y, sobre todo, de gran calor humano...

El 16 de Abril, la familia de José solicita del Registro Civil de Marchena su acta de nacimiento para obtener el documento nacional de identidad, tan preciso para todos los tramites burocráticos.

La enfermedad se hace ya patente, dura. Le cuida, amorosamente, su hermana Rosario, en la vivienda familiar de la calle de Cantarero, número 7. Con urgencia, le operaron de cáncer de vejiga y de laringe. El médico del Policlínico de Sevilla le hizo la traqueotomía para una mejor respiración y, después, según me confirma su sobrina María Jesús, ya no quiso operarlo más. Lo envió al Hospital de San Lázaro, donde falleció a las quince horas del 3 de Septiembre de 1976, de «Cáncer de vejiga», según el parte médico de la Dra.D^a. Carmen Martínez López (29).Recibió «los santos sacramentos de penitencia y unción de enfermos», como se anota en la partida de defunción eclesiástica (30). Según su sobrina María Jesús, tuvo una muerte serena. Su paisano y amigo Pepe Marchena le seguirá pronto, pues fallece el 4 de Diciembre de 1976.



El diario ABC, de Sevilla, del sábado, 4 de Septiembre, insertaba la esquela mortuoria del cantaor:

«Rogad a Dios en caridad por el alma de
DON JOSÉ LEBRÓN LÓPEZ
(Pepe Palanca)
Falleció en Sevilla el
día 3 de Septiembre
de 1976, a los 72
años de edad, después
de recibir los santos sacramentos
y la bendición de su santidad.

R. I. P. A.

Sus hermanos Rosario, Andrés y Enrique, sobrinos y demás parientes y afectos ruegan una oración por su alma y asistan a la Misa que por su eterno descanso se celebrará hoy sábado, a la una de la tarde, en la iglesia parroquial de San Sebastián, de Marchena, y seguidamente a la conducción de su cadáver al cementerio de dicha villa, por cuyos actos de caridad cristiana le quedarán agradecidos» (31).

El cantaor fue enterrado en el Cementerio municipal, siendo inhumado en el Familiar de la Hermandad de La Soledad, número 17 (32). El féretro fue acompañado, aparte de sus familiares, por numerosos amigos y admiradores que se desplazaron a Marchena no sólo desde Sevilla, sino de otras partes de Andalucía y de España.

Cinco días después, el mismo diario ABC, publicaba una sentida nota, anónima, un sentido recuerdo, bajo el título de *Ha muerto Palanca*, donde se recogía el dolor de los aficionados y de todo el pueblo de Marchena, unido al dolor humano de la familia Lebrón López: «Ha muerto en el Hospital Policlínico (sic) de Sevilla, tras cruel enfermedad, José Lebrón, conocido en el mundillo artístico como *Pepe Palanca*. Contaba 72 años, era soltero, y hace años estaba enfermo de un cáncer de garganta. Tras su muerte, acaecida el viernes, fue conducido a su pueblo natal, Marchena, por sus hermanos y familiares, recibiendo cristiana sepultura en el cementerio de dicha ciudad, tras la misa oficiada en la iglesia de San Sebastián. El sepelio constituyó una manifestación de pesar de sus paisanos, los marcheneros, así como numerosos amigos y admiradores de Sevilla y otros puntos de España, y fue presidido por sus hermanos Rosario, Andrés y Enrique, así como por sus sobrinos y otros parientes y allegados.

«José Palanca fue el descubridor del popular cantaor Juanito Valderrama, y creador de un estilo de cantes que han formado escuela» (33).



Poco después, el Ayuntamiento rotuló con su nombre una calle de Marchena.

Se fue el hombre, el ser humano, pero nos queda su obra y su memoria artística, porque *Pepe Palanca* ya fue admirado en vida por el genial Federico García Lorca, y el flamencólogo Anselmo González Climen, que lo conoció en 1959, cuando ya el cantaor estaba de vuelta de muchas cosas de la vida y del cante, a pesar de ciertos juicios críticos, algunos duros, le calificó como «el mejor fandanguero de todas las épocas», y le sitúa, dentro del cante, en la «neojondura actual», es decir, de finales de los sesenta, añadiendo que «*Palanca*, sin ser más hondo o importante que Pastora, Aurelio o Chacón, es tan vertiginoso y sintético, verdad de a puño, que exige estar muy metido dentro del cante para disfrutarlo en toda su magnitud. Profundamente imprevisible -todo él madrugado para un simple quejido, quizá el verdadero-, convengamos que representa una importancia minúscula de lo grande...Exige previas complacencias con un arriesgado sentido de lo jondo. *Palanca* anuda lo suelto, desampara la filigrana y presenta un cante áspero, tirado. Tirado: hété aquí la palabra, un concepto, un temperamento. ¿Tirar el cante? ¿Abandono, desecho, dispendio? No: riesgo, síntesis, apuro de verdades esenciales» (34). Y Pepe Camacho Galindo, en su libro *Los payos también cantan flamenco*, nos dejó una cálida y realista descripción de *Palanca*: «Hay cantaores que se hacen famosos por un solo cante...Este es el caso de *Palanca*. Muchos que no hayan oído a *Palanca* cantar sus primeros fandangos, allá por los años treinta, no entenderán esta afirmación mía... Yo conozco a *Palanca* desde que comenzó a hacer sus primeros pinitos en el cante. Casi coetáneo de su paisano Pepe Marchena, tuvo la desgracia de iniciarse cuando estaba en boga el Fandango, y, sobre todo, el de Pepe Tejada. De haber vivido la época clásica de los cantes fundamentales hubiese sido un impar siguiyero. Lo escuché cantar en la intimidad, cuando sus correrías de vagabundeo flamenco por tierras de Jaén, Linares, Jabalquinto y Andújar. El jipío con que daba entrada a sus peculiares fandanguillos daba escalofríos de cornada aviesa» (35). Mientras que Ángel Álvarez Caballero, poniéndole también sus reparos críticos, admite que Pepe «nos dejó un fandango corto que hoy siguen haciendo algunos cantaores, ya que es un cante que ha conservado el prestigio de obra personal que se escapaba de la mediocridad entonces generalizada. Cante difícil, al que *Palanca* tuvo el acuerdo de dar unas raras matizaciones, de gran belleza. También componía las coplas para lo que tenía una cierta facilidad» (36).

Pepe Palanca fue, en esencia, un creador, y no sólo influyó con sus estilo en sus contemporáneos como en *El Niño del Museo*, *El Americano*, *El Carbonerillo*, *Canalejas de Puerto Real*, sino en el propio Pepe Pinto y en el mismo Pepe Marchena, y en nuestros días, en la antológica Carmen Linares, entre otros artistas, porque el marchenero supo darle a su Cante -con mayúsculas- un sello personal, como muchos cantaores de su época. Así me lo refirió el recordado Juanito Valderrama en una de tantas amables y fructíferas conversaciones que tuve con él: «En mi tiempo - me dijo el de



Torredelcampo- , todos los cantaores, incluso los más sencillos y modestos, dejaban su huella, como hicieron el gran *Pepe Palanca* , mi amigo, *Pepe Pinto*, *El Sevillano* y hasta *El Peluso*... Todos eran creadores, aunque fuera un fandango, que después los harían famosos» (37).

NOTAS

- 1) Archivo de la Parroquia de San Sebastián, de Marchena.- Libro 55 de Bautismos. Fol. 244; núm. 719.
- 2) y 3) Registro Civil de Marchena.- Sección I. Tomo 48; fol. 151.
La familia Lebrón López se componía de cinco hijos .Cronológicamente, fueron: Manolo, fallecido en 1967. Pepe, el cantaor, en 1976. Rosario, en 1983, con 76 años. Andrés, el 19 de Febrero de 1993, y Enrique, en 1995.
- 4) *Guía Oficial de Sevilla y su provincia para 1904* , por Vicente Gómez Zarzuela.- Sevilla, Imp. y Encuadernación de Enrique Bergali, 1904; p. 279.
- 5) José Luis Comellas: *Historia de España Moderna y Contemporánea* .- Madrid, Edic. Rialp, S.A., 1971; pp. 349- 352.
- 6) Vid. mi libro: *Juana « La Macarrona» y el Baile en los Cafés Cantantes* .- Cornellá de Llobregat (Barcelona),1996; pp.42- 46.
- 7) Manuel Bohórquez: *Grandes Clásicos del Cante Flamenco* .- Sevilla, «El Correo de Andalucía», s/a.; p. 287.
- 7b) Archivo General Militar de . Cuatro folios numerados y sellados por ambas caras. Expediente número 110. Guadalajara
- 8) El Teatro Circo Price, en cuyo solar se levanta hoy un banco, fue el ágora donde triunfaron los mejores artistas de la época. Lo regentaba el empresario Juan Carcellé.
- 9) M. Bohórquez: Opus cit.; pp. 287-288.
- 10) Romualdo Molina: *La década del Fandango (1929- 1939)*, en *Historia del Flamenco* , dirigida por J.L. Navarro y M. Romero.- Sevilla, Edic. Tartessos, S.L., 1995. Tomo III; p. 192.
- 11) Notas proporcionadas por el entrañable y admirado amigo Luis Soler Guevara. Mi más sincera gratitud.
También la «Peña Cultural Flamenca Marchena», ha editado, en Junio de 2004, un interesante CD, con parte del repertorio del cantaor marchenero.



- 12) R. Molina: Artíc. cit.:p. 198.
- 13) Ibidem. P. 203.
- 14) Noticias proporcionadas por la entrañable Dolores Abril, en amable conversación mantenida el miércoles 23 de Mayo de 2004.
- 15) M. Bohórquez: *Grandes Clásicos* ...,ya citado:pp. 288- 289.
- 16) J.Blas Vega y M.Rios Ruiz: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* .- Madrid, Edit. Cinterco, 1988. Tomo II; p. 562.
- 17) Romualdo Molina: *Fandangos Naturales y Personales* , en *Historia del Flamenco*, ya citado. T. V; p. 101.
- 18) *Las Confesiones de Antonio Mairena* . Edición preparada por Alberto García Ulecia.- Sevilla, Public. de la Universidad, 1976;p. 32.
- 19) Vid mi libro *Las Folkloricas* .- Sevilla, 2ª. edic. Edit. Rodríguez Castillejo, 1990.
- 20) Anselmo González Climent: « *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca* » y otros ensayos .- Madrid, Edic. Demófilo, 1975.
- 21) De este Fandango, tan popular en los años 1950-60, recuerdo, de niño, esta variante:» Para qué quiero llorá/ sino tengo quién me oiga/ la que me tiene que oí/ está viviendo en la gloria/ y no se acuerda de mí».
- 22) También escuché de niño otra variante de este Fandango, que cantaban los viejos aficionados en las desaparecidas tabernas de mi pueblo, Coria del Río:» Curarme, por Dios, curarme,/ que vengo mu mal jerío,/ curarme, por Dios, curarme,/ m´an tirao los carabineros/ al atravesar el río./ Curá a mi jaca primero».
- 23) Debo a la gentileza del buen amigo y gran aficionado Luis Soler, todo el repertorio discográfico de *Pepe Palanca*.
- 24) Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz: *Antonio Mairena en el Mundo de la Siquiriya y la Soleá* .- Málaga, Fundación Antonio Machado, 1992; p. 390.
- 25) Según Luis y Ramón Soler, en su magnífico, citado libro, el cantaor marchenero grabó cuatro soleares con la guitarra de José Revueltas: *Esos no los daba naide, Cada vez que paso y miro, Me voy por la otra acera y El terreno que me hallo* , a las que ellos agregan estas *Observaciones* : « Estas cuatro soleares guardan un fuerte vínculo con las versiones de su paisano Pepe Marchena, si bien la 03 está más cercana a la versión de Tomás Pavón», (P. 390).



- 26) Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo : Colección de Cantes Flamencos*.- Madrid, Edic. Demófilo, 1974;p. 112. Machado recoge esta variante:» A clabo y canela/ güele mi jazmín,/ er que no güela a canela y clabo/ no sab estingui».Y José Carlos de Luna, en su libro *De Cante Grande y de Cante Chico* (Madrid, 1926;p.54) recoge esta otra variante más literaria :» A canela y clavo/ me hueles tú a mí./ Y la que no huela a clavo y canela/ no sabe istingui».
- 27) M. Bohórquez: *Grandes Clásicos ...*;ya citado; p. 287.
- 28) Conversación con Paco Gandía, en Sevilla, el viernes, 28 de Mayo de 2004.
- 29) Acta de Defunción.- Registro Civil de Sevilla. Sección 3ª. Tomo 118; p. 265.
- 30) Partida de Defunción.- Archivo Parroquial de San Sebastián, de Marchena. Libro 10; fol. 191: núms. 49- 760.
- 31) Diario « ABC», de Sevilla. Sábado 4 de Septiembre de 1976.
- 32) La nota facilitada por el Ayuntamiento de Marchena (Número de salida y fecha: 2428/ 18-5- 04), me indica que el cantaor fue inhumado en el Panteón familiar de Ntro. Padre Jesús, cuando la sobrina me dice que es en el de La Soledad.
- 33) Diario « ABC». Sevilla, miércoles, 8 de Septiembre de 1976. Edición de Andalucía:p. 34.
- 34) Anselmo González Climent: « *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca*»...y otros ensayos .- Madrid, Demófilo, 1975.
- 35) Pepe Camacho Galindo: *Los payos también cantan flamenco* .- Madrid, Demófilo, 1975.
También el guitarrista Félix García Vizcaino, artísticamente conocido como *Félix de Utrera* , incluyó a *Pepe Palanca* entre los más importantes personajes del Arte, en su libro *Acrósticos del Arte Flamenco* ,dedicándole una ingenua y sencilla poesía, donde retrata al cantaor marchenero con sensibilidad, en su doble faceta de cantaor y autor de muchas de sus letras (Cádiz,Serv.de Publicaciones de la Universidad, 1987;p. 101).
- 36) Ángel Álvarez Caballero: *El Cante Flamenco* .- Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994; p. 242.
- 37) En amable conversación con el siempre recordado Juanito Valderrama, en la céntrica Cafetería-Bar América, de Sevilla, el 14 de Septiembre de 1993.



JUAN MENDOZA; GRANDEZA DE UNA VOCACIÓN

MANUEL MARÍN CAMPOS

DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

I

Juan Mendoza «El Niño de Utrera» fue, dentro de la historia de los movimientos folklóricos de Utrera, el eslabón de oro que unió los tiempos de Mercedes Fernández Vargas «La Serneta» con los de Fernanda Jiménez Peña. La bella historia de los cantares andaluces, en Utrera, se extiende, con la emotiva densidad de sus matices, desde la época de Mercedes Fernández Vargas «La Serneta» hasta la eclosión de Fernanda de Utrera.

Es una historia partida por una serie de hermosos capítulos donde se perfila la arquitectura de una figura dominante que le ofrece dimensiones humanas y estéticas.

Juan Mendoza Domínguez «El Niño de Utrera» llenó, en solitario, una época de la historia de los cantares de Utrera. En aquellos tiempos brillaron grandes figuras que ofrecieron dimensiones y características a los cantares del Sur. ¡Época tan sugestiva como hermosa, donde los cantares andaluces consiguieron un desarrollo en la expresión sentimental y en los proyectos artísticos.! En medio de esta época transicional, se desarrolló matizado por la grandeza y belleza de una vocación que ofreció un impulso vivo a sus sueños.

Nació, un Utrera, en 1907, en la alcaldía conservadora de José Gutiérrez de los Ríos, en el reinado de Alfonso XIII, cuando Antonio Maura proyectaba la Ley de Bases del Régimen Local, y falleció en 1964, en Viña del Mar, en Chile, cuando era erigido Procurador en Cortes, Alfredo Naranjo Batmale. Por sus padres fue dedicado a los trabajos del campo que era, en aquellos tiempos, el medio laboral para conquistar el salario para el sostenimiento de las familias trabajadoras. Todavía los procesos de incorporación de la máquina no habían comenzado, eran tiempos en que los gañanes vivían en los cortijos donde prestaban sus servicios. Sólo visitaban, Utrera, el Jueves Santo y el día de Nuestra Señora de Consolación. La vida era fundamentalmente rural.



¡Época en que entre las cuatro paredes de las gañanías los jóvenes labriegos interpretaban cantares, con aroma campero, donde las campesinas danzaban los antiguos boleros y los ancianos relataban las enigmáticas leyendas de los pagos de Utrera.

Consiguió Juan Mendoza Domínguez una modesta ocupación en el cortijo «Carmonilla» del término de Utrera. Perdido entre las hazas, entre las besanas, entre los labrantíos y entre las veredas, encontró el camino de su vocación. En aquellos tiempos, de principios del Siglo XX, los cantares de Andalucía, con la poesía de sus arpegios ancestrales, se encontraban vinculados a los campos. No resultaba difícil encontrar un gañán que, al mismo tiempo, que dirigía la yunta por las tierras de las besanas cantaba una serrana, que en la soledad inquebrantable de los campos adquiría una imprevista belleza, o un labriego que al compás que lanzaba la simiente del trigo sobre los surcos abiertos en las hazas, interpretaba soleares que extendían sus ecos por los labrantíos, envueltos en la honda expresividad del alarido de un espíritu herido por el dolor.

El campo fue, en aquellos tiempos, una cátedra viva de los profundos cantares de Andalucía. El campo fue un vaso sagrado que conservó, durante siglos, las mejores esencias del cante grande. ¿De dónde emergió María del Rosario Fernández «La Tirana» que retrató Francisco de Goya o María Antonia Fernández «La Caramba» que, después de embriagar con sus trinos de plata el Madrid dieciochesco de Carlos III se consagró a Dios?

En medio del silencio, de las tardes camperas del cortijo de «Carmonilla», se escuchaba la voz de plata de Juan Mendoza, armoniosa y robusta, como las carnes de los llanos, impartiendo las notas de una malagueña o las estrofas de una cartagenera. ¡Ansiaba aprender a interpretar todos los palos del cante!

El año 1918, cuando Carlos Gardel cantaba con dolor los horrores de la I Guerra Mundial, se produjo un viraje en su existencia que lo situó, cara a cara, con un nuevo horizonte. Era la época de la alcaldía renovadora de Rafael Adames Peña. Este viejo potentado del reinado de Alfonso XIII era amigo de Don Antonio Chacón y de Miguel Fleta. Ambos cantaron para él en su finca «El Cuzco». En sus horas de sueños y de ilusiones todo lo contemplaba lejano, incrustado en la panorámica de los tiempos y envuelto en las nebulosas de sus añoranzas; un empresario lo escuchó cantar, con la pasión del linaje campero que imponía a las estrofas de sus cantares, labrados con sabor a labrantíos y con perfume de veredas surcadas de palmares. En la garganta de bronce, de Juan Mendoza Domínguez, vibraba, según Rafael Adames Peña, algo grande y hermoso.

El empresario del «Café de Chinitas», por recomendación de Rafael Adames Peña, ofreció, a Juan Mendoza Domínguez, lo que siempre había soñado; cantar en público. Así, en 1918, cuando la vieja Europa, de Guillermo II «El Kaiser» y de Raimundo Poincaré, se desangraba en los campos de Verdú y en la ofensiva del Marne, Juan Mendoza «El Niño de Utrera», elevaba su voz, de transparente cristal, en el «Café de Chinitas», de Málaga, acompañado por la



guitarra de Javier Molina. Aquellos primeros pases los dio alternando con Manuel Torre «El Niño de Jerez». Eran los tiempos en que Don Antonio Chacón interpretaba con temple genial sus medias granadinas con perfume de alma nazarita. Las medias granadinas de Don Antonio Chacón parecían labradas con la misma yesería artística que los artesanos nazaritas utilizaron para ornamentar los salones de la Alhambra.

A principios de 1920, la época más feliz de Occidente, cuando Eduardo Dato, intentó salvar un complicado momento histórico, Juan Mendoza «El Niño de Utrera» cantó, por primera vez, en Madrid. Fue el año trágico de la muerte de José Gómez «Gallito Chico» en la plaza de toros de Talavera de la Reina; del Madrid legendario de la infanta Isabel de Borbón «La Chata» que aplaudía con loca pasión los molinetes de Juan Belmonte en la plaza de Las Ventas; en que cantaba Miguel Fleta con Hipólito Lázaro en el Teatro Español y en que los intelectuales españoles se reunían en el Café Pombo. Todavía se cantaban en aquel Madrid castizo los poéticos fragmentos de «La Gran Vía», de Federico Chueca, de «La verbena de La Paloma», de Tomás Bretón y de «Marina», de Emilio Arrieta.

Con la alborada de los «locos años veinte» se había impuesto el chotis, como la expresión más típica de un Madrid, castizo y chulapón, a través de las líricas verbenas de Lavapiés y Embajadores.

Actuó, Juan Mendoza «El Niño de Utrera», en el Kursal Imperial. ¡Fue un paso decisivo.! Aún era muy joven. Con poco más de catorce años, se encontró inmerso entre las dos figuras de aquel momento histórico de los cantares del Sur de España. Eran los tiempos de Pepe Marchena, de Vallejo, de Canalejas, Chacón, Angelillo, El Sevillano, El Niño de la Huerta, Pepe Pinto, Pastora Pavón «La Niña de los Peines», Estrellita Castro, Conchita Piquer y Pastora Imperio.

En medio de los felices años veinte, Juan Mendoza Domínguez «El Niño de Utrera», dejó escapar los primeros destellos de su personalidad. En la guitarra flamenca destacaban dos figuras inolvidables; Ramón Montoya y El Niño Ricardo. En la guitarra de concierto brillaban, con reverberantes destellos, Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia. Este último guitarrista alcanzó la nobleza, en el reinado de Juan Carlos I, al serle otorgado el título de Conde de Salobreña.

En medio de este ambiente en que se alzaba «El Sevillano», con sus fandangos sufrientes, inspirados en el dolor de los amores rotos por el poder del dinero y en las almas desgarradas por los desengaños, Juan Mendoza «El Niño de Utrera» destacaba, en el Madrid, de Alfonso XIII, cantando con pasión campera:

Déjala que vaya y venga
con el cántaro a la fuente,
que puede ser que algún día,
el cántaro se le quiebre
y se lo lleve la corriente.



*Juan Mendoza NIÑO DE UTRERA en sus años jóvenes,
luciendo unos zahones que le regaló el matador de toros
Juan Belmonte.*



El fandango es una exaltación de la grandeza y miseria del alma humana. Este fandango se desenvolvió dentro de las líneas conservadoras de José Cepero. El fandango que se cantó, en el reinado de Alfonso XIII, quizás condensa, entre sus dolorosas expresiones sentimentales, algo de aquellas meditaciones del psicoanálisis del doctor Sigmundo Freud. Este viejo psiquiatra, desde las aulas y la biblioteca, de la Universidad de Viena, en Austria, enseñó a los hombres a estudiarse mutuamente y a comprender las creaciones, crudas y recias, de los sentimientos de los seres humanos. El psicoanálisis abandonó las aulas de las Universidades para filtrarse en la producción de escritores, pintores, poetas, novelistas y cantantes. En este proceso de volcarse, sobre la sociedad, el psicoanálisis, influyó en algunas manifestaciones de los cantares de Andalucía. Como consecuencia de ello se puede pensar que el psicoanálisis contribuyó a ofrecerle una dimensión, tan recia como realista, a los fandangos de Juan Mendoza «El Niño de Utrera».

El éxito comenzaba a sonreírle. Se estaba creando en lento proceso, un puesto entre los interpretes de los cantares de Andalucía de aquel momento histórico.

II

El año 1924, durante el Directorio de Miguel Primo de Rivera, II Marqués de Estella, Lola Membrive, estrenó el poema dramático «Cancionera», de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, en el Teatro Rodrigo Caro, de Utrera. Era la última alcaldía de Francisco Cuéllar Linares.

Juan Mendoza «El Niño de Utrera» se sintió volcado hacia la poesía, de corte sentimental de los comediógrafos utreranos. Aprendió que en las estrofas de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero ardía una llama viva, en la interpretación de los sentimientos del pueblo. Su cante fue expresión del alma popular, de la misma forma que la poesía de los Hermanos Quinteros, fue un latido del espíritu del pueblo. Sintió como sus cantes buscaban una identificación con los versos quinterianos.

Así, en 1925, ofreció la investidura sentimental de la milonga a unas estrofas de la obra «Cancionera» que exponían:

El Papa manda en la Iglesia,
en la cabaña, el pastor;
El Rey manda en su palacio
y en la ciencia Salomón.
¡Pero hay una casa grande
en la que sólo manda Dios!
¡Casa grande.! ¡Casa grande,!
cuando se pasa tu puerta
toitos se vuelven iguales
y en la misma capa cubre
al soldado y al magnate.



La belleza íntima, de la poesía quinteriana, comenzó a enriquecer su cancionero. La honda filosofía del pensamiento popular comenzó a desgranar sus luces de transparente topacio, sobre un cancionero que estaba formándose en la garganta sedienta de sensibilidad, y con los latidos del alma ansiosa de vida, de Juan Mendoza «El Niño de Utrera».

Al mismo tiempo que cantaba en los cafés, en los colmados y en los teatros del viejo Madrid, del reinado de Alfonso XIII, España estaba viviendo en silencio, los momentos, más decisivos, de aquella encrucijada histórica. El pueblo español había contemplado, con inquietud, los años difíciles de Antonio Maura, los días complicados de Eduardo Dato, las horas amargas del conde de Romanones, los sueños inquietantes de José Canalejas y los instantes violentos del pronunciamiento del Capitán General de la IV Región Militar, Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, II marqués de Estella.

Juan Mendoza «El Niño de Utrera» asistió, en Madrid, a uno de los hechos más trascendentales de la moderna historia española; al hundimiento del Directorio de Miguel Primo de Rivera. Arrastró, también, a la monarquía. Se encontraba, en Madrid, al día 14 de abril de 1931, cuando Alonso XIII abandonó, España, embarcando, en Cartagena, en el crucero «Libertad» para continuar hasta Marsella. Allí inició un exilio que perduró hasta su muerte. La reina Victoria Eugenia de Battenberg, acompañaba de sus hijos, abandonó Madrid, en un tren especial en dirección a Hendaya custodiada por el Teniente General José Sanjurjo y Sacanell, I marqués del Rif. Se proclamó la II República Española presidida por Niceto Alcalá Zamora.

En este año crucial, para la vida de la sociedad española, actuaba, en el escenario del Price. Ya era, Juan Mendoza, un hombre con cerca de veinticinco años. En esta época dominaba todas las manifestaciones de los cantares de Andalucía. Dominaba la milonga, la guajira, la colombiana, la malagueña, la media granadina, los fandangos, las alegrías, las verdiales, las saetas, las carceleras, las tarantas, las jaberas, las serranas y algunos otros palos.

El año 1933 cantó, en Utrera, en un local denominado «Bajo Guía», que explotaba José Pan Sánchez. Formaban en la compañía figuras legendarias, como «La Niña de los Peines», Pepe Pinto, El Niño de Fregenal y Carlos Franco. Los guitarristas que actuaron fueron El Niño Ricardo y Antonio Moreno. Aquella noche, cargada de lírica popular, destacó, Juan Mendoza, cantando un fandango en honor de Utrera, donde exponía:

Utrera ya no es Utrera,
que es un segundo Sevilla;
en Sevilla hay Triana
y en Utrera Trianilla.

En 22 de Julio de 1933 asistió al entierro de Manuel Torre «El Niño de Jerez» que desde la muerte del legendario Don Antonio Chacón, en 1929,



era la primera garganta del cante flamenco. Había muerto en medio de la más dura pobreza. Pepe Marchena, el hombre que gastó dos veces una fortuna, financió todos los gastos del entierro.

También, en este mismo año, participó en el homenaje que se rindió en Jerez de la Frontera, al maestro Don Antonio Chacón, organizado por el Ateneo Jerezano. En él tomaron parte Manuel Fernández «El Imperial», Juan Acosta, José Aliaño, Manuel Fernández «El Troncho», Tomás Torre, Rafael Pantoja «El Niño de la Carabinera», Manuel Cala «El Pili», Charito Heredia «La Niña de los Caracoles», Juan Mendoza «El Niño de Utrera» Javier Molina, Sebastián Núñez y Juan Montoya.

El año 1933, formó parte del espectáculo de José Torres «El Pinto». Este artista acababa de contraer matrimonio con Pastora Pavón, en el templo de San Gil, ante la mirada maternal de Nuestra Señora de la Esperanza, de la Macarena. El espectáculo descansaba en un bello sainete del autor sevillano Pedro Moreno García titulado «Manolo Reyes o La fragua del Sacromonte». Intervinieron en el sainete Pastora Pavón, Pepe Pinto, Juan Mendoza «El Niño de Utrera», Carmen Noriega y Antonio Martelo. La obra «Manolo Reyes o La fragua del Sacromonte» fue estrenada en el teatro del Duque, de Sevilla.

En este espectáculo cantaba una copla que se impuso en la sociedad española, de la II República Española:

Manolo Reyes, cañi y cabal
en su vieja fragua
feliz trabajaba;
siempre fundiendo
el fino metal.

En el mes de Agosto de 1933 cantó, en Sevilla, en la sala «La Playa», de los Remedios. En esta ocasión alternó con Pastora Pavón, Pepe Pinto, El Niño de Aznalcollar y Cepero de Triana.

A finales de 1934 fue contratado, Juan Mendoza «El Niño de Utrera», por la Compañía Cinematográfica-Hispanoamericana, S.A, para interpretar el papel de galán en la película «Rosario la cortijera». El rodaje terminó, en 1935, bajo la dirección de León Artola. Intervinieron en la cinta Estrellita Castro, el Niño Sabica y Elza Rey. El guión fue escrito por Joaquín y Serafin Álvarez Quintero. Se encontraba ambientado en la vida social de Andalucía. La película alcanzó un resonante éxito. Veinte años después de estrenada aún se proyectaba en Utrera. Fue de los primeros triunfos de la emergente cinematografía española. En esta época florecieron películas como «La hermana San Sulpicio», «Don Quintín el amargao», «La hija de Juan Simón», «El negro que tenía el alma blanca», «Morena Clara», «Agua en el suelo», «Nobleza baturra», «La Dolores», «Mariquilla Terremoto» y «Suspiros de España».

Existían directores como Florián Rey, Benito Perojo, Juan Piqueras, León Artola, Eduardo G. Maroto, Luis Marquina, José Luis Saenz de Heredia y Rafael Gil.



Mendoza contrajo matrimonio con la interprete de los bailes del Sur, María Manuela.

La Guerra Civil de 1936 a 1939 le sorprendió en Madrid, España quedó dividida en dos grandes zonas militares, la nacional y la republicana. Madrid quedó en poder del Estado Republicano. El general republicano, Sebastián Poza Perea, recomendó a Juan Mendoza «El Niño de Utrera», para prestar servicios en la Guardia Civil. Ello le permitió permanecer, en Madrid, donde siguió desarrollando sus actividades artísticas. También lo libró de tomar parte en las duras operaciones militares que se desarrollaron en aquella época. Destacaron por su violencia la acción de «Brunete», la batalla del «Jarama» y el frente de Madrid.

En 1937, el general Pozas, al ser elegido para el mando del Ejército del Este, autorizó a Juan Mendoza «El Niño de Utrera» para formar parte de la compañía folklórica «Estampas de España» que proyectaba realizar una gira por las naciones hispanoamericanas, iniciando sus actividades en México.

III

La terminación de la Guerra Civil de 1936 a 1939, con la rendición de Madrid por el coronel Segismundo Casado y por el político Julián Besteiro, sorprendió a Juan Mendoza en Hispanoamérica. Su voz de plata bruñida cantó en la República de Argentina, del presidente Roberto M. Ortiz, el advenimiento de la aurora bendita de la paz, con una guajira que la confirmaba con estas palabras:

Ya la guerra ha terminado
con el triunfo nacional,
y, el júbilo es general
en el país liberado.
Así, el Caudillo, ha logrado
que reine en España la paz.

Recorrió la compañía todos los países hispanoamericanos. Juan Mendoza «El Niño de Utrera» estableció su residencia en la República Argentina, del General Antonio Rawson. Allí rompió su primer matrimonio con María Manuela y contrajo nuevas nupcias con la cantante Carmen Morell.

El año 1958 actuaron, en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, dos artistas de Utrera; Juan Mendoza «El Niño de Utrera» y Enrique Montoya.

En 1950, 1957 y 1961 visitó Utrera. Recorrió las calles acompañado de su hermano Francisco Mendoza Domínguez «El Cristo» que, dominando los secretos de los cantes del sur de España, careció siempre de sensibilidad para compartir su arte con el público.

Juan Mendoza «El Niño de Utrera» reapareció, en Madrid, como parte del reparto de la obra «La embriaguez de la gloria» donde alternaron Angelillo y otros artistas de aquellos tiempos.



La República Argentina, hospitalaria y acogedora, fue su segunda patria; conoció en ella las presidencias de Antonio Rawson, Pedro Ramírez, Edelmiro Farrell, Juan Domingo Perón, Pedro Eugenio de Aramburu, Arturo Frondizi y Arturo Illia.

Sobre tres principios fundamentales hizo descansar sus ideales artísticos. Tres canales de inspiración nutrieron los latidos de su sensibilidad; fortaleza espiritual de un españolismo edulcorado por la nostalgia, admiración por los pueblos hispanoamericanos como rama brotadas del viejo tronco ibérico y exaltación de la mujer como encarnación de un concepto del amor que es fuente de perpetuación del género humano.

La vitalidad de su españolismo, recio y vibrante, la expuso en aquel fandango que interpretó en casi todos los países hispanoamericanos proclamando:

España es antes que nada...
¡Más que la madre y la novia!
¡España es antes que nada!
Si la sangre me pidiera
yo las venas me cortara
y toita mi sangre le diera.

Con respecto, a España, mantuvo la postura de una entrega idealista que se encontraba predispuesta al sacrificio. Se sintió, siempre, orgulloso de su cuna. Fue un español integral. A través de este fandango, y, de otros del mismo temple espiritual, se perfiló como el hombre que veneraba, con visión mística de la vida, la nación donde se formó hombre y se modeló su alma de artista.

En otros de sus históricos fandangos exaltó una valoración, personal, de su condición de español. Fue aquel que cantó sobre las tablas del escenario del Teatro Avenida, de Buenos Aires, exponiendo:

Haber nacido español...
Es mi gloria y mi orgullo,
el haber nacido español,
pues no hay suelo como el suyo,
ni otro sol como su sol
en ningún sitio del mundo.

La admiración por los pueblos hispanoamericanos, formados por hombres unidos por los lazos de la sangre, del idioma y de la religión, la derramó en sus cantares. Es que Juan Mendoza «El Niño de Utrera» encontró, digna de admiración, aquella obra, de los viejos españoles de crear aquel grupo de naciones a imagen y semejanza de la España eterna del Renacimiento.

Tomando como base de expresión el caudal sentimental de la guajira exaltó algunos pueblos hispanoamericanos. En una hermosa guajira, de las más hermosas que brotaron de sus labios, cantó a las bellas islas que viven



proyectándose sobre las aguas tornasoladas del Mar de los Caribes, con estas palabras:

Puerto Rico... Puerto Rico
que vi al amanecer el día
como un edén, que surgía
del seno del mar umbroso.

El afecto que sintió por los pueblos hispanoamericanos se encuentra latente en su consagración a los cantares de ida y vuelta. Es cierto que dominó todas las manifestaciones del cante grande. También es verdad que consagró los topacios de su garganta a exaltar la lírica de las colombianas, la poesía de las milongas y la mística de las guajiras, que condensan, en sus expresiones de plata fundida, una bella mezcla del idealismo del pueblo español y la vitalidad de los sístoles y diástoles del corazón hispanoamericano. La milonga, la guajira y la colombiana hablan de una vida compartida entre los hombres de España y los hijos de Hispanoamérica. Fueron los viejos cantares de Andalucía que se trasladaron a los Virreinos de Nueva España, Nueva Castilla, Nueva Granada y Río de la Plata, con los frailes civilizadores, con los capitanes conquistadores, con los labradores inquietos, con los artesanos laboriosos y con los marinos andariegos. Después de muchos años recibiendo la influencia de la poesía del alma criolla y el fuego del mestizaje, con el final de la Guerra Emancipadora de Simón Bolívar, José de San Martín y Agustín de Iturbides, regresaron, estos cantares, con una nueva concepción espiritual, con la repatriación de los viejos soldados del Conde de los Andes y del Conde de Cartagena de Indias.

Juan Mendoza «El Niño de Utrera» cultivó, con ilusiones, los cantares de ida y vuelta.

Aún se recuerdan, en 1898, con la repatriación de los soldados que pelearon en Cuba a las órdenes de Valeriano Weyler y Ramón Blanco Eresna, con sus uniformes blancos con rayas celestes, cantando quejumbrosos las guajiras y las habanera.

La comprensión de la mujer como fuente de ilusión y esperanza la expuso a través de sus jaberas, soleares, malagueñas y serranas. Cantando por jaberas expuso sus visiones sobre el amor de la mujer como fuente o venero de vida, de ilusiones y sueños, con capacidad para perpetuar la continuidad del desarrollo de la humanidad.

Amor y amistad comparo
con un río y una fuente;
si el río puede secarse,
el manantial es permanente.

Es que en la mujer existen dos luces; una en los ojos para analizar la vida y otra en el corazón para perpetuar la existencia. Esta bella filosofía la expresó y definió Juan Mendoza «El Niño de Utrera», a través de esta estrofa,



tan sencilla como profunda, al mismo tiempo. Hay que condensar en el fondo de la sensibilidad, una mezcla de pensador y poeta para ofrecerle forma y dimensión a esta idea. Expuso la grandeza del amor, que se transmite inquebrantablemente a través del espacio y del tiempo, comparado con la amistad que agoniza y muere frente a los embates de la vida.

El cante andaluz es poesía y filosofía. La poesía y la filosofía son dos hermanas gemelas que caminan por los senderos de la vida para influir en el pobre corazón humano.

Para Juan Mendoza «El Niño de Utrera», los veneros sacrosantos del amor se encuentran en el corazón de la mujer como símbolo del nacimiento y desarrollo de los sentimientos. ¿Para que buscarlos en otros lugares.? Sólo en el corazón de la mujer existe, ese amor brujo que es artífice de vida, porque allí lo sembró Dios. Esta fue la honda filosofía que recogió en la arquitectura sentimental de sus cantares.

Este viejo utrerano que compuso la página más poética de la historia de los cantares de Utrera, falleció, muy lejos de la tierra donde nació. Expiró en Viña del Mar, a los pies de los Andes Chilenos, en la República de Chile, el día 12 de Octubre de 1964, durante la presidencia de Eduardo Frey Montalvo.

Sus restos, que reposaron en el cementerio católico de Viña del Mar, fueron trasladados, en 20 de Mayo de 1995, en la alcaldía de José Dorado Alé, a la ciudad de Utrera, donde reposan, en la actualidad, en un panteón levantado por el Ayuntamiento de esta ciudad.

La obra de Juan Mendoza «El Niño de Utrera» fue el poético fruto de los impulsos de una vocación que movilizó el blanco velamen de la trirreme andariega de sus sueños de hombre y de artista.



Juan Mendoza Domínguez NIÑO DE UTRERA
(Utrera, 1907 - Viña del Mar, Chile, 1964)



POESIA

JUAN PEDRO DOMEcq Y DíEZ

ROMANCE DE LA SOLEÁ

*A Enrique Ortega "El Almendro", que pesa más
que nadie en el cante gitano y el que más
profundamente me lo ha hecho sentir.*

¡Rescoldo de una velada
en una noche de tentadero!
Pasados los fandanguillos
en fuga el cante ligero;
las bromas a la deriva,
y en retirada el jaleo.
En toscas sillas camperas
la afición encuentra eco;
se ponen serias las caras,
se paralizan los gestos,
se encabrita la guitarra
y se abre paso el silencio...

Llora la guitarra..., llora...,
llora con sentidos dejos
un llanto de soleares
que canta Enrique "El Almendro".

Que llore, que a mí me gusta:
que llore por mucho tiempo
que aunque sus notas desgarren,
siempre es alegre el flamenco;
ficticio dolor por fuera
y grato sabor por dentro;
sabor de un arte gitano



que tiene su paladeo,
y de un arte que es calor
fraguado en moros destellos,
que con sencillez difícil
a fuerza de sentimiento
plasma en un dicho un sentir
y lo hace llegar muy dentro,
donde se disfruta sólo
con personal embeleso
que hace que la sangre hierva
entre las venas del cuerpo
y hace que a los labios broten
entusiasmos y jaleos,
que se contraigan las caras
y se atiranten los nervios.

Mira niña, mira, mira...,
mira como canta eso:

*"Si esta serrana supiera
la lástima que le tengo...;
como sé lo que es queré,
sé lo que está padeciendo."*

¡Enrique..., Enrique..., gitano...,
-criminal de arte flamenco-
tú no sabes, no comprendes,
tú no sabes lo que has hecho;
con el puñal de tu arte
me has herido en lo más dentro
y aquí me dejas ahora
sin comprender lo que siento,
sin saber lo que me pasa,
ni adivinar lo que tengo.
Sólo sé que estoy herido,
que no sabes lo que has hecho
y que yo te lo perdono
y además te lo agradezco
porque lo has hecho con arte
como los gitanos buenos!



Llore la guitarra..., llore...,
y llore por mucho tiempo,
que yo necesito cante,
y necesito rasgueo;
que un llanto de soleares
se me ha agarrado aquí dentro
y con él me estoy ahogando
y en él me voy consumiendo...

¡Que llore, que llore, llore...
Que cante Enrique "El Almendro"!

(Poesías Camperas, Barcelona, s.f. Sobre 1940)



*El ganadero poeta jerezano,
Juan Pedro Domecq y Díez*



PAGINAS DE INFORMACIÓN

HOMENAJE DE GRANADA AL MAESTRO "FOSFORITO", EN SU 60 ANIVERSARIO COMO PROFESIONAL DEL CANTE

**ADHESION DE LA CÁTEDRA A LA PETICIÓN DE LA LLAVE DE ORO DEL
CANTE, PARA EL ADMIRADO Y QUERIDO ARTISTA CORDOBÉS**

Como artista y como persona, ese gran maestro del cante que es Antonio Fernández Díaz "Fosforito", se lo merece todo. Para nosotros ha sido una gran alegría conocer el extraordinario homenaje que, recientemente, el 19 de noviembre de 2004, para ser más exactos, le rindió la ciudad de Granada, con sus autoridades y artistas, al frente. Además, hemos tenido conocimiento de que se ha pedido para él, a la Junta de Andalucía, la celebrada "Llave de Oro del Cante", que, hasta el momento presente, han ostentado Tomás el Nitri, Manuel Vallejo, Antonio Mairena y Camarón de la Isla.

Muy pocos intérpretes del cante, la tienen más merecida que el querido y admirado "Fosforito", distinguido en Jerez por la Cátedra de Flamencología, con el Premio Nacional de Cante, en 1968, y con el Premio de Honor a la Maestría en el Cante, en 1997; además de que, en jornada memorable, fuera recibido como miembro académico de número de dicha Corporación, la que más tarde le nombraría Director Honorario de la misma; cargo honorífico en el que sustituiría, por fallecimiento, a otro gran maestro del cante, a don Antonio Mairena.

Desde estas páginas, tanto la Cátedra de Flamencología de Jerez, como esta REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, se quieren adherir, con todo entusiasmo, a dicha petición de la Llave de Oro del Cante para el maestro Antonio Fernández Díaz "Fosforito", haciendo llegar dicha adhesión a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, encargada de tal concesión; al mismo tiempo que felicitamos al querido artista por su sesenta aniversario con el cante y por el merecido homenaje recibido en Granada, así como por la petición unánime del máximo premio flamenco para su arte, en el que todavía sigue dando lecciones de bien hacer y de magistral sabiduría jonda.



LIBROS

**"CARMEN AMAYA 1963",
FOTOGRAFÍAS DE COLITA Y JULIO
UBIÑA**

Catálogo, con formato de libro, de la exposición de fotografías de estos dos señeros artistas de la lente - catalana de Barcelona ella, montañés de Santander él, y residente en Barcelona hasta su muerte, en 1998 -, amigos y compañeros desde los años 60. Exposición montada en la XXV Bienal de Flamenco y libro publicado en 2004, con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco y la Obra Social de Caja San Fernando.

Colita trabajaba, en 1962, en el archivo de personajes de la película "Los Tarantos" del director Rovira Veleta, entablando entonces amistad con su protagonista la genial bailaora Carmen Amaya y editando en 1975 su famoso libro "Luces y sombras del flamenco", con textos de José Manuel Caballero Bonald, y reeditado y ampliado en 1998.

Las fotografías de Colita se complementan ahora con las que Ubiña hizo de esta bailaora irreplicable y única, en el momento de su fallecimiento y entierro, configurando todas ellas, el fruto espléndido de este libro, que recoge imágenes de la artista gitana catalana, a partir de que hiciera la película "Los Tarantos" y hasta dejarnos el enorme vacío de su muerte.

El libro-catálogo, en español e inglés, se abre con unas palabras del director de la Bienal, Manuel Copete Núñez; con otras de Segundo Falcón, director del Centro Andaluz de Flamenco; con las que firma Luis P. Navarrete Mora, presidente de Caja San Fernando; y con un texto impresionante y anó-

nimo, que encabeza la palabra "Taranta" y que da paso a esta colección de cerca de medio centenar de fotografías, tan impresionantes o más todavía, que reflejan la última etapa de la vida de una mujer, que tenía rasgos y baile de pantera herida.

**"MUNDO Y FORMAS DEL CANTE
FLAMENCO"
DE RICARDO MOLINA Y ANTONIO
MAIRENA**

En un precioso estuche, conteniendo además un disco compacto con cantes de Antonio Mairena y una curiosa réplica de la Llave de Oro del Cante que se le concediera al gran cantaor de los Alcores, Ediciones Giralda ha tenido el acierto de reeditar en edición facsímil, la famosa obra de Ricardo Molina y Antonio Mairena, titulada "Mundo y formas del cante flamenco", que lleva introducción del escritor José Cenizo Jiménez.

El disco con cantes históricos, de los más antiguos que grabara el gran cantaor mairenero, lleva el mismo título del libro, y es también una producción de Ediciones Giralda, realizada por Fonotrón; conteniendo 16 cantes remasterizados de viejas placas de pizarra, con títulos que recuerdan cantes por soleá y algunas canciones aflamencadas por bulerías del maestro, que son toda una delicia volver a poder escuchar en la voz del que, más tarde, sería el cantaor más completo de nuestro tiempo.

**"MUJERES MALAGUEÑAS EN EL
FLAMENCO"
POR GONZALO ROJO GUERRERO**

Magnífico, bien editado y mejor presentado libro - buen papel y excelente cubierta - por Ediciones Giralda,



de Sevilla, con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Obra completísima de uno de los críticos de flamenco que más saben de España, con una abundante labor y varias importantes publicaciones en su haber, que ha sabido acometer con inteligencia y gran capacidad periodística un trabajo de verdadera envergadura, donde no solo nos ofrece la semblanza de cada mujer malagueña, cantaora o bailaora, sino que nos la sitúa enmarcada perfectamente en el tiempo y en su época, con los acontecimientos que la historia mundial reflejaba en el momento de venir al mundo, cada una de ellas.

Un libro de consulta, que será ya imprescindible en la biblioteca de todo cabal aficionado, enriquecido con interesantes y curiosas fotografías de todas las mujeres flamencas de Málaga, retratadas con tanto acierto por Gonzalo Rojo, y que se complementa con un índice de artistas, otro onomástico y un toponímico; así como el de cafés cantantes, tablaos, salas de fiestas, ventas, mesones, etc. y entidades e instituciones.

El libro lleva prólogo del gran periodista malagueño Paco Fadón, quien nos dice que no nos cuenta una sola historia, sino que *"son muchas historias, muchas vidas, muchos paisajes, muchos hechos, muchas cosas contadas del acontecer de un ramillete de vidas de mujeres marcadas todas por el denominador común de pertenecer al mundo del flamenco..."*.

Y el preámbulo del investigador flamenco, Manuel López Rodríguez, se centra en el concepto de la belleza de la mujer malagueña, que siempre fue unido al del arte que, en todo tiempo, tuvieron y derrocharon, como principal virtud, las flamencas malagueñas.

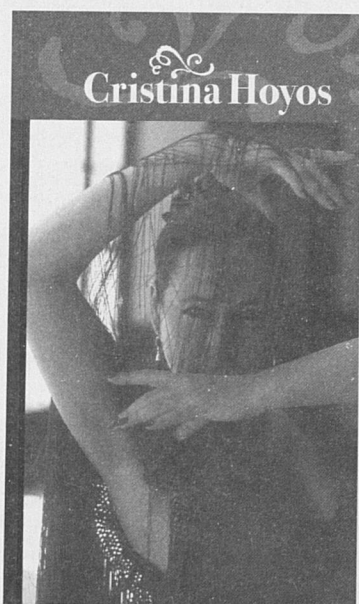
"GUITARREROS DE ANDALUCÍA. ARTISTAS PARA LA SONANTA" POR LUIS F. LEAL PINAR

Quizás sea este hermoso y bello libro, editado con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la mejor y más importante obra, publicada en 2004, por Ediciones Giralda, de Sevilla. Un libro de 435 páginas, en gran formato, sumamente ilustrado en color y blanco y negro, con portadas en cartón y terciopelo y sobrecubierta en papel cuché, ilustrada en la portada con un precioso clavijero del guitarrero jerezano, Andrés Domínguez, y en la contraportada con una guitarra del mismo artista constructor.

Su autor, Luis F. Leal Pinar ha conseguido realizar un extenuante y sumamente documentado trabajo de investigación de campo, muy completo, en todos sus aspectos, recorriendo uno por uno todos los talleres donde se fabrican guitarras en Andalucía, y partiendo del nombre verdaderamente mítico del constructor Antonio de Torres Jurado, considerado el padre de la guitarra española y continuando con otros nombres históricos, de siglos pasados, con sus herederos y los herederos de otros muchos artesanos de la guitarra, que hicieron historia de este instrumento tan nuestro, en sus industriosas guitarrerías, unas más famosas, otras más modestas, pero todas llenas de ese encanto y bien hacer de los guitarreros de Andalucía, verdaderos "artistas para la sonanta", como los califica acertadamente el autor de esta obra magistral, extraordinaria, realmente muy importante y exquisitamente escrita e impresa; por la que felicitamos a su autor y a Ediciones Giralda, porque "Guitarreros



de Andalucía" de Luís F. Leal Pinar será, a partir de ahora, una obra de consulta obligada, ya que en ella está todo sobre la guitarra andaluza: sus constructores, las ciudades donde se fabrican, las maderas nobles con las que se hacen, el vocabulario propio de los guitarreros, y otras cuestiones de verdadero interés, cuando no de auténtica curiosidad.

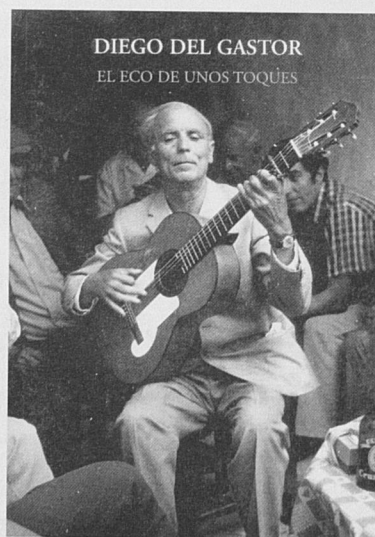


"CRISTINA HOYOS, UN SENDERO
PARA LA GLORIA",
POR MANUEL MARTÍN MARTÍN

Otro exquisito trabajo de ese fino escritor y crítico flamenco que es el sevillano Manuel Martín Martín, dedicado a contarnos la vida y la obra de esa genial mujer de fabuloso talento artístico y humano, que se llama Cristina Hoyos, una de las más grandes bailaoras de nuestro tiempo, premiada no ha mucho, en Jerez, por nuestra Cátedra de

Flamencología, con el Nacional de Baile Flamenco.

Un libro precioso, selecto, finamente editado por la Diputación de Sevilla, al que todavía habrá que añadirle muchas páginas más, porque la vida y el baile de Cristina Hoyos, aunque hace tiempo han llegado a su cima, ahí se están manteniendo, pues el entusiasmo de la artista es grande por su arte, y aún debe escalar nuevas cotas. Como la de terminar de dar vida luminosa a ese Museo del Baile Flamenco que ha creado en su tierra, con la sabia intención de que no se pierda ni la ética, ni la estética del buen baile; de su baile, señorial y hermoso, tan lleno siempre de serena armonía.



"DIEGO DEL GASTOR, EL ECO DE
UNOS TOQUES"
POR ÁNGEL SODY DE RIVAS

Otra biografía, otra vida, la de un gitano bueno y sencillo, bohemio como pocos, que además fuera uno de los



mejores tocaores del pasado siglo. Un hombre que era guitarra, por dentro y por fuera, música de celestiales arpeggios flamencos: Diego Amaya Flores, mundialmente conocido -pese a no haber salido nunca de Andalucía-, como "Diego del Gastor".

Una biografía que ha escrito con mucho cariño y devoción por el personaje, Angel Sody de Rivas y que ha publicado "El Flamenco Vive", en cómodo formato y profusamente ilustrada, junto a un compacto, editado aparte, que nos ofrece toda una antología de los mejores toques de Diego del Gastor – soleares, bulerías, seguiriyas, tangos...-, para que no se apaguen nunca los ecos de su fabulosa guitarra; y por cuya acertada edición felicitamos a la gran tienda madrileña que hace años viene apostando porque el flamenco no muera, como bien lo está demostrando con sus actividades y publicaciones.

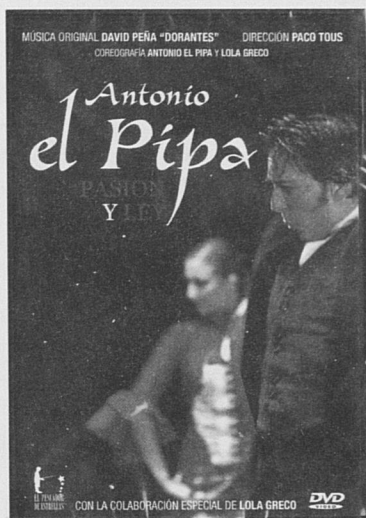
DVD-VIDEO

ANTONIO EL PIPA: "PASION Y LEY"

Se trata de una producción de "El Pescador de Estrellas", grabada en directo en el Teatro Villamarta, de Jerez, dirigida y realizada por Paco Ortega, en cuyo dvd intervienen el famoso bailar jerezano Antonio el Pipa, Lola Greco, María José Franco, Juana la del Pipa y Enrique el Extremeño, interpretando los papeles de el escultor, la pasión, la ley y la tradición.

Un apasionante ballet flamenco, con coreografía de Antonio el Pipa y Lola Greco, creado y estrenado en 2004 por quien es hoy, por hoy, una de las más grandes figura del baile masculino

andaluz, con música original de David Peña "Dorantes" y bajo la dirección de Paco Tous.



Una grata visión de un espectáculo preciosamente preparado, muy bien montado y coreografiado, y magníficamente interpretado por la Compañía de Antonio el Pipa, con la colaboración especial de Lola Greco.

"TARANTOS"

Musical basado en la obra de Alfredo Mañas "La historia de los Tarantos" y en la película de Rovira Vellet "Los Tarantos", que interpretara la inmortal Carmen Amaya y el recientemente desaparecido Antonio Gades.

Producción de Barcelona Teatre Musical, con música original compuesta por Chicuelo, con la colaboración de Tomatito, coreografía de Javier Latorre y libreto y dirección de Emilio Hernández.



DISCOS

ANTONIO EL CHAQUETA: "PASION POR EL CANTE"

Acertada recopilación de hasta veintitrés cantes, en dos compactos, del que fuera famosísimo cantaor de mediados del pasado siglo, Antonio el Chaqueta, en el que prácticamente creemos que queda recogida toda la obra de este inolvidable y gran artista de la provincia de Cádiz. Una antología en la que no solo están registradas sus personales bulerías festeras, sino también sus cantes por soleá, malagueñas, martinets, tonás, seguiriyas, cantiñas, livianas, tangos, verdiales, fandangos, cartgeneras, alegrías y corrios.

Toda una completísima antología de Antonio el Chaqueta, un cantaor largo tiempo olvidado y ahora definitivamente recuperado, para los buenos aficionados, gracias a El Flamenco Vive, de Madrid, que ha editado estos dos cedés, en tirada limitada y numerada; por lo que habrá que darse prisa por conseguir tan peregrina grabación, antes de que se agote, porque son dos perlas de inestimable valor fonográfico.

MANUEL VALLEJO: "COPA PAVON Y LLAVE DE ORO DEL CANTE" VOL. II

Este volumen segundo de los numerosos cantes que impresionara en vida el fabuloso y ya legendario cantaor sevillano, Manuel Jiménez Martínez de Pinillos (Manuel Vallejo), nacido en 1891, y fallecido en 1960, nos trae dos cedés con otro escogido ramillete de su exuberante producción artística, editada ahora por el sello "Sonifolk", con programación, documentación literaria y

gráfica del flamencólogo José Blas Vega, autor del libreto que se une a estos dos valiosos documentos sonoros en compacto.

En el primer DC encontramos alegrías, seguiriyas, fandanguillos, fandangos, saeta, malagueñas, media granaína, taranta y zambra, entre otros aires flamencos; mientras que en el segundo DC, podemos escuchar sus campanilleros, su media granaína, bulerías, fandango por soleares, recitado con fandango, malagueñas, más fandangos, jaleo extremeño, tango, una canción por bulerías, seguiriyas, malagueñas y otros inolvidables cantes del que fuera enciclopédico cantaor, al que acompaña en la mayoría de sus interpretaciones, el maestro de la guitarra Ramón Montoya; y en las demás, otras leyendas de las seis cuerdas, como el Niño Pérez, Miguel Borrull, Antonio Moreno, Niño Ricardo y Manolo de Huelva.

VICENTE SOTO "SORDERA": "ESTAR ALEGRE"

Producido por el sello discográfico "Galileo", nos llega el disco que hace la docena de los grabados por este gran cantaor jerezano, llamado Vicente Soto, heredero del sobrenombre artístico de su padre "El Sordera", en el que interpreta cuatro cortes por bulerías, cinco por tangos y unas alegrías. Diez cantes en total, ejecutados con la enjundia flamenca y jonda que caracteriza a Vicente Soto, como cantaor perteneciente a una ralea gitana de viejas raíces jerezanas.

Cantes que el artista ha querido hacer en recuerdo a Adela la Chaqueta, a Tío Chalao y La Paquera, a La Repompa, a Cádiz y La Perla, y a La Niña de los Peines; siendo especialmente sabrosas las alegrías con letra



de su paisano y guitarrista, José María Molero.

En el acompañamiento a la voz de Vicente Soto "Sordera", en unos y otros cantes, suenan las guitarras de Manuel Parrilla, Moraito, Diego del Morao y el citado José María Molero; todos jerezanos. En los coros, palmas y jaleos, están otros artistas jerezanos, como Juañares, La Chelo de Jerez y Tomasito, además de Sebita; y en la percusión, sus hermanos Joselito "El Bo" y Manuel Soto; al bajo Sebastián Fuenzalida y a la mandola, Josete Ordoñez, que produce el disco, juntamente con el cantaor.

Grabó el técnico de sonido Pepe Rojas, en los estudios de SH Record; haciéndose el mezclado y masterizado en Germini Studio por Luca Germini. Y excepto las alegrías "Pa vestí santos", del guitarrista José María Molero, todas las demás letras y músicas son del propio protagonista que, por grabar este DC en clave festera, quiso titularlo "Estar alegre".

MANUEL DE ANGUSTIAS

Con producción dirigida por la mano experta de Tere Peña, hija de La Perrata y hermana de El Lebrijano, nos llega este tercer disco de Manuel de Angustias, con el sello discográfico de Ferro Music, que intenta de lanzar definitivamente a este joven cantaor, que dilata en el tiempo el mítico nombre de su abuelo, y que, en buena parte, trata de conservar la escuela festera de su desaparecido tío "Bambino", con desgarradoras y pegadizas rumbas; que alterna con alegres bulerías festeras de personal estilo.

CURRO PIÑANA: "DE LA VIGILIA AL ALBA"

Otro cantaor, de una importante dinastía flamenca del Levante, Curro Piñana, nos trae con el sello de "RTVE Música" su última grabación, en compacto, realizada en 2004, a base de bolero flamenco, nana, taranta personal, guajira, malagueña, mariana, cantiñas y una murciana y levantica, que nos recuerdan a su abuelo don Antonio Piñana y al regusto que dejaban todos sus cantes levantinos.

El disco se remata y cierra con unas bulerías, de la mano del gran maestro del compás gaditano, Chano Lobato, que son todo un delicioso regalo para el buen aficionado.

Acompañan a Curro, con sus guitarras Antonio y Carlos Piñana, Chema Vilchez y Juan Manuel Cañizares; así como otros músicos con diferentes instrumentos, en determinados cortes.

Según nos dice el crítico de RNE, José María Velázquez-Gaztelu, "De la vigilia al alba" es una grabación elaborada con meticulosidad y cuidado, pero también con emoción y entrega, y en la que su autor, Curro Piñana, ha encontrado un campo propicio para desarrollar diversos estilos, enmarcándolos en un cierto barroquismo formal, con profusión de tonalidades, y utilizando un continuo y generoso despliegue de facultades, para que la voz, plena de matices, luzca de manera brillante, con audacia y conocimiento".

ANGEL PASTOR: "TODOS HABLARÁN DE MÍ"

Disco para una voz nueva y joven, con interesantes matices, que nos hablan por rumba, alboreá, soleá,



seguiriyas, fandangos o bulerías, al compás de la guitarra de Juani de la Isla, interviniendo a veces violines y coros, mandolina, piano, acordeón y otros instrumentos, en un afán de hacer un flamenco fresco, vibrante y nuevo, puesto al día, aunque con algunos ecos del ayer más jondo.

Un disco que se escucha con agrado y no sin ciertas sorpresas, producido por Dulcimer Songs S.L., para "El Pescador de Estrellas", con dirección y realización de Diego Magallanes y Juani de la Isla.

MANUEL CALERO: "EN LAS ENTRAÑAS DEL CANTE"

En los estudios "Melody", de Sevilla, ha sido grabado este estupendo disco de Manuel Calero, un cantaor que aprendió el bachillerato de los buenos



cantes, haciéndolos atrás, para bailar, y al que nuestro compañero de Cátedra, el académico Daniel Pineda Novo, le ha puesto en la carátula unas acertadas palabras de presentación, en las que, entre otras cosas, dice de este cantaor "se encuentra en un excelente momento de inspiración flamenca, lo

que le ha llevado a grabar este disco, donde vuelca toda su sabiduría cantaora. Manuel Calero es el cantaor significativo de El Aljarafe, el cantaor de la tradición, el cantaor cabal que va por derecho y lo demuestra valientemente "En las entrañas del cante", un disco completo, de gran calidad artística, en el que Manolo se atreve con los palos esenciales del flamenco"...

¿Hace falta decir más? Pineda lo conoce bien y para él no tiene secretos el cante espléndido de Manuel Calero, al que acompaña en esta ocasión, con su "flamenquísima guitarra", el tocaor de San José de la Rinconada (Sevilla), Manuel Herrera,

Un cantaor "largo y ortodoxo, dominador del verdadero cante", que canta esta vez por romeras – en homenaje a Alberti –, milonga, guajira, fandangos naturales, peteneras, bamberas, malagueñas de Conchita la Peñaranda y abandolao, tangos de Triana, fandangos del Gloria, tientos, soleá apolá y, en el último corte, nada menos que livianas, serranas y cabaes.

Una producción de Rogelio Conesa, con letras de Pineda Novo, Rafael Arjona, Francisco Varilla Escacena, José Carrasco y el propio intérprete aljarafeño, que vale la pena escuchar.

"FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS" – ANTOLOGÍA DE RTVE

Una producción de "RTVE Música" con la colaboración del Festival del Cante de las Minas, el Ayuntamiento de La Unión y la Fundación Caja Murcia que ofrece en cinco DCs lo mejor del festival minero, con las voces de Carmen Linares, Juan Valderrama, Ginesa Ortega, Fosforito, Antonio Piñana, El Ciga-



la, Luis de Córdoba, Curro Piñana, Bernardo de los Lobitos, Enrique Orozco, Eleuterio Ancoz, Pencho Crtops, Manuel Avila, Manolo Fregenal, Bonela Hijo, y otras figuras de los cantes de Levante, todos ellos triunfadores del mencionado festival.

Para los entusiastas de estos estilos, un verdadero regalo para el paladar, donde podemos saborear desde la taranta clásica, hasta las mineras más desgarradas, pasando por murcianas y levanticas, cartageneras, granaína y media granaína, malagueñas, jaberas, y demás cantes flamencos andaluces, más o menos jondos, como la seguriya, la soleá, las alegrías, la serrana y otros que se incluyen en esta colección, extraídos de los archivos sonoros de RNE, con la coordinación de Manuel J. Navarro Jimenez y el asesoramiento artístico de Juan Cayuela y Francisco Paredes.

**"LA NIÑA DE LOS PEINES",
PATRIMONIO
DE ANDALUCÍA – REGISTROS
SONOROS**

En un magnífico estuche, la Junta de Andalucía ha querido reunir todos los registros sonoros de la Niña de los Peines, declarados Bien de Interés Cultural del Patrimonio de Andalucía, recopilando en esta extensa y valiosa obra, los muchísimos cantes que impresionó, a lo largo de su amplia carrera artística, sabiendo por demás que "los discos de pizarra de Pastora forman parte del patrimonio cultural de los andaluces, como pilares fundamentales de la evolución del cante flamenco", a través del tiempo.

Como dice Rosario Torres Ruiz, Consejera de Cultura de la Junta de Andalu-

cía, en el texto que acompaña al estuche de esta colección antológica, de incalculable valor artístico, "esta recopilación integral de la obra de La Niña de los Peines, que se viene a sumar a las que ya se hicieron de Antonio Mairena, Manuel Torre y Tomás Pavón, es un paso más en la recuperación del flamenco como patrimonio musical andaluz".

**"ASI CANTA NUESTRA TIERRA EN
NAVIDAD"
VOLÚMEN XXII DE CAJA SAN
FERNANDO**

Presentado por el radiofonista jerezano Paco Lobatón y con ilustración de cubierta de Francisco González Jiménez, asistíamos, en vísperas de la Navidad, a la presentación de este nuevo volumen de la acrisolada colección de villancicos y coplas de Nochebuena que cada año, desde hace 22, nos viene ofreciendo Caja San Fernando. Esta vez, con su propio coro, dirigido por el guitarrista Parrilla de Jerez; el Coro Asociación Cultural Zambomba "Los Segadores", de Luque (Córdoba) y el Coro de la Real e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Rocío, de Huelva; con artistas invitados del renombre de Esperanza Fernández, José Mercé y Juan Villar; contando con la producción artística de David Beigbeder y la dirección de la colección y producción ejecutiva de Juan Pedro Aladro Durán.

El villancico flamenco titulado "Tiene la cabeza llenita de rizos", está interpretado por Angel Vargas, La Macanita, José Mercé y La Paquera de Jerez, con las guitarras de Parrilla de Jerez y Moraito; estando las palmas y los jaleos a cargo de la bailaora Ana Parrilla y de Gregorio Fernández y Manuel Pantoja "Chicharito".



Tanto La Paquera como Ana Parri-
lla, hermana del guitarrista y director
del Coro de Villancicos de Caja San
Fernando, fallecieron en el transcurso
del año 2004, por lo que este disco lle-
va la inscripción: "En recuerdo de La

Paquera y Ana Parrilla". La preciosa co-
lección de diez villancicos, tradiciona-
les casi todos ellos, que configuran este
nuevo volumen de Caja San Fernando,
va inserta en un estuche tamaño libro,
con todas las letras de los villancicos y
fotografías de sus intérpretes.

Al hilo de la petición de la Medalla de Oro de Andalucía, para la Colección de Villancicos de Caja San Fernando

VILLANCICOS SOLIDARIOS

Juan de la Plata

Director de la Cátedra de Flamencología

Cuando hace veintidós años asistíamos, expectantes y alborozados, al naci-
miento de una iniciativa que habría de redundar en conseguir, con el paso del tiempo,
poder reunir la mejor y más completa colección de villancicos tradicionales popula-
res, que jamás se hayan grabado en soporte discográfico, nunca hubiéramos podido
imaginar la altura y el relumbre que dicha colección podría alcanzar y, sobre todo,
que a la riqueza de su incuestionable calidad musical y folclórica, se le agregaría el
sentido solidario que, en los últimos años ha llegado a poseer; gracias todo ello a la
iniciativa de Caja San Fernando que ha conseguido, además de llegar a reunir tan
riquísimo cofre de viejas melodías, creadas por nuestro pueblo, y salvadas ya del
olvido, coronar un proyecto que, en sus comienzos, parecía algo menos que una
misión imposible.

En diciembre y vísperas de Navidad, la Obra Social de Caja San Fernando
presentaba a los medios informativos el XXII volumen de su colección "Así canta
nuestra tierra en Navidad" y ello me traía imborrables recuerdos de un proyecto, en el
que tuve el honor de colaborar en sus comienzos, y aportar iniciativas que la Caja
supo valorar y hacer suyas, engrandeciendo el trabajo recopilatorio de villancicos
que andaban ya casi perdidos del todo, o abandonados para siempre en el desván de
los recuerdos, sustituidos por otras músicas, otras formas y fórmulas de entender la
vida y cantar la Navidad.

Pero La Caja acertó plenamente en iniciar, sacar adelante, proseguir un año y
otro, y en mantener y divulgar con tesón y entusiasmo, una colección que hoy es un
tesoro espiritual para Andalucía; pues más de doscientas coplas populares, de esas
que hace siglos creó y siempre cantó nuestro pueblo, en estas fechas navideñas,
tan entrañables, han sido objeto de un estudio, de un planteamiento fonográfico, para
recuperarlas y, con las modernas técnicas de reproducción, ser puestas de nuevo,
donde nunca debieron dejar de estar, en el corazón y en la garganta de nuestra buena
gente, que sabe que lo tradicional no puede perderse, porque un pueblo que ama y
salva sus tradiciones es un pueblo sabio y sensible.



De vivir ahora, en este siglo XXI, "Demófilo", Rodríguez Marín, Alejandro Guichot, Melchor de Palau, Fernán Caballero y tantos otros insignes folcloristas del XIX, no cabe duda que ellos sabrían aplaudir y reconocer la ingente labor recopiladora de nuestro cancionero navideño más entrañable, tan feliz y eficazmente llevada a cabo por la Caja San Fernando, a través y a lo largo de estos últimos veintidós años, en que se ha sabido bajar, con cariño y respeto por la verdad de nuestro folclore, a buscar a las fuentes originarias el riquísimo caudal de tanta sabiduría popular soterrada; dándole nuevas voces, haciendo actuales los metales de sus viejos sonidos, recuperando aquellos ecos que hoy tanto nos sorprenden, deslumbran y enriquecen; y conseguir hacerlos de nuevo nuestros, al escucharlos cantar por el coro de La Caja y por otros coros y voces de privilegio, como han sido, un año y otro, las de Rocío Jurado, La Paquera, El Sordera, El Nano de Jerez, José Mercé, Remedios Amaya, El Terremoto, La Macanita, Juan Villar, Las Corraleras de Lebrija o Esperanza Fernández, entre otras voces que con tanto arte han sabido sumarse a esta recuperación; magistralmente dirigida por un guitarrista del reconocido talento y la singular maestría de Parrilla de Jerez, o la capacidad y finura musical de compositores jerezanos como los hermanos Manuel Alejandro y David Beigbeder.

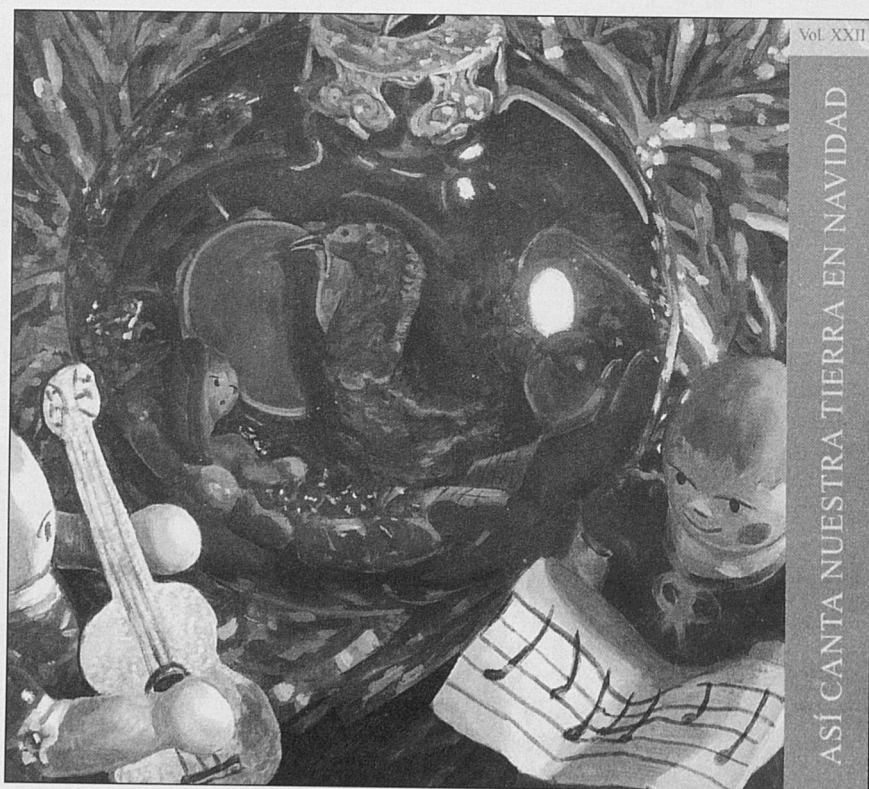
No cabe duda que "Así canta nuestra tierra en Navidad", un proyecto nacido en Jerez, en 1982, con ilusión y proyección de futuro, ha sabido crecer con el tiempo, extendiéndose a otras comarca y a su folclore secular; ampliando el radio de acción del brillante trabajo recopilador, emprendido hace veintidós años; abarcando una investigación, en la que no solo Jerez y la serranía de Cádiz, sino también los pueblos de Huelva, Córdoba y otras provincias se ven ya representados, con la dignidad que requiere un trabajo de estas características; para devolverle a nuestro pueblo algo que le pertenece por tradición y por solera de siglos. Y lo que es más importante, que ese pueblo se sienta identificado con su cancionero navideño, con sus coplas, canciones y romances tradicionales; que los sienta y los reconozca como suyos; que los acepte y los vuelva a cantar, en sus fiestas nochebuenas de zambombas, panderetas y almireces, en patios y corros familiares, de amigos o vecinos. Una labor, un trabajo de veintidós años, sin duda encomiable y digno de agradecer a Caja San Fernando y a cuantos han colaborado en él, con el mayor entusiasmo del mundo.

Por todo ello, no nos sorprende que el Centro Andaluz de Flamenco, con la adhesión de la Cátedra de Flamencología y otras instituciones y entidades, se haga portavoz, aglutine y encauce las numerosas peticiones que le están llegando, estos días, de otras asociaciones, peñas flamencas, artistas, críticos, catedráticos, investigadores, escritores y medios de difusión, a las que unimos la nuestra personal más ferviente, para que las eleve a la Junta de Andalucía, en solicitud de que ésta conceda la Medalla de Oro de Andalucía a Caja San Fernando; no solo por la ingente tarea llevada a cabo, en el terreno de la recuperación folclórica de nuestro más precioso cancionero navideño; sino por haber logrado, al mismo tiempo, que esos villancicos sean solidarios con los problemas actuales de nuestra sociedad, dedicando por sexto año consecutivo los ingresos por las adquisiciones de estos discos, como ya antes lo hiciera con otras entidades benéficas, a una obra social de tanta trascendencia como es la Federación Andalucía Acoge;



haciendo así realidad su compromiso de Caja Solidaria, que "ayuda a los que ayudan". ¡Y qué mejor que haciéndolo con un nuevo volumen de la colección "Así canta nuestra tierra en Navidad"!

Una colección que tiene por delante, aún, qué duda cabe, muchos años de vida solidaria; y que nosotros sinceramente deseamos llegue a alcanzar, si es posible, más importantes y altas cotas; al par que le agradecemos a La Caja, el esfuerzo realizado en estos veintidós años y la felicitamos, de paso, por la petición unánime de esa merecida medalla de oro, a la que se ha hecho justamente acreedora. Distinción que no dudamos que el próximo 28 de febrero, Día de Andalucía, le habrá de ser entregada, como justo reconocimiento a una exhaustiva, generosa y muy hermosa labor, a favor del patrimonio espiritual del pueblo andaluz.



Portada del volumen XXII de "Así canta nuestra tierra en Navidad",
de Caja San Fernando